

Modes, Theodor Anton
Zum Kunst- und Idealtheater

Theo Modes

Zum Kunst- und Idealtheater!



Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel
Leipzig 1917

Zum Kunst- und Idealtheater!

Eine Darlegung seiner wichtigsten äußeren und inneren Bedingungen in Wort und Bild

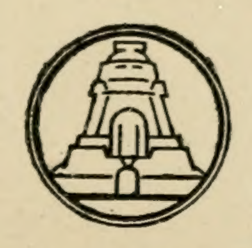
von

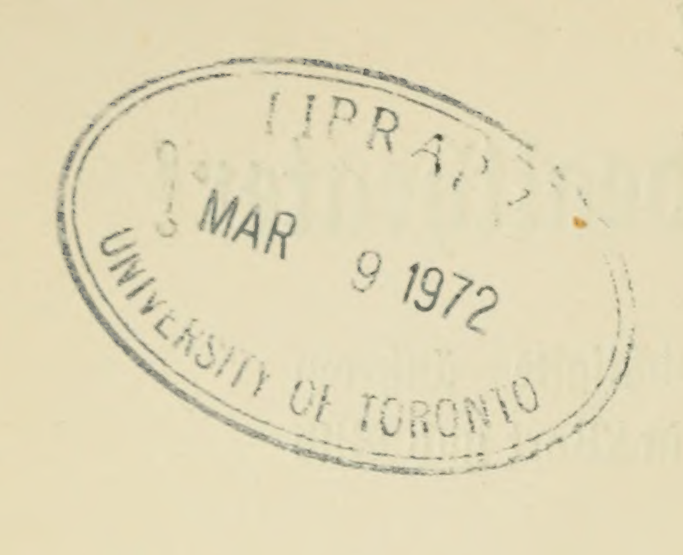
Theo Modes

Der Grund aller theatralischen Kunst wie einer jeden anderen ist das Wahre, das Naturgemäße. —
Goethe.



Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig
1917




LIBRARY
MAR 9 1972
UNIVERSITY OF TORONTO

Den fortschrittlichen Theaterfreunden

Brünns

herzlichst gewidmet von ihrem Landsmann

Theo Modes

Geleitwort.

Weniger eine Neuorientierung in Bühnenfragen als eine Übersicht über den gegenwärtigen Stand der theatralischen Dinge ist diese Schrift mit ihren festen klaren Linien und ihren klugen Augen. Es wird nichts Neues gepredigt, keine allein seligmachende Erfindung fanatisch verfochten; es wird nur Vorhandenes zusammengefaßt, recht beleuchtet und praktisch erwogen. Wie steht es mit unserer Bühne? Was wollen wir und was dürfen wir von ihr verlangen? Welche Kräfte sind an der Arbeit? Wohin treibt die Entwicklung?

Der Verfasser betritt den Plan ohne Belastung durch Voreingenommenheiten, er ist nicht auf irgend ein Dogma eingeschworen, hat keinerlei Verpflichtungen nach links oder rechts, vorne oder hinten. Ein Schauspieler, der seine Kunst liebt und genau kennt, auch ihre Wurzeln im Handwerklichen und Geschäftlichen, NB. ein gebildeter Schauspieler, lang genug auf deutschen Bühnen tätig, wo moderner Geist Wurzel gefaßt hat, um mit dem neuen Willen der dramatischen Kunst vertraut zu sein, jung genug, um an alle schönen Dinge: vor allem an das Publikum zu glauben.

Dieser Glaube ist erfreulich und erfrischend. Mehr Männer solcher Art und wir sind wieder einiges vorangebracht. Das Heil kommt nicht von Reformvereinen und Theatergesellschaften, sondern von den Einzelnen. Übrigens hat gerade der Krieg, von dem der Verfasser nicht viel Gutes zu sagen weiß, weil hier der Schauspieler allerlei über üble Direktoren zu klagen hat, auch Erfreuliches gezeitigt: es will mir scheinen, als ob der deutsche Spielplan dieser letzten drei Winter doch im ganzen würdiger geworden wäre. Wer hat hier gefordert und wer hat nachgegeben?

Der Verfasser, als besonnener und bei aller Warmherzigkeit unbeirrbarer Urteiler, hat überall dem gesunden Übereinkommen zugestrebt. Er nimmt mit Vorliebe die Mittelwege und der Leser hat den angenehmen Eindruck, daß alles, was hier angesprochen wird, im Bereich des Erfüllbaren steht. Längst haben wir keinen einheitlichen, allgemein gültigen Dramenstil mehr, also ist es auch nötig, unsere Bühnen so einzurichten, daß sie jedem dramatischen Organismus gerecht werden können: der Oper und dem Singspiel, Shakespeare und Wedekind, dem erhabenen und dem vertraulichen Stil. Die Technik scheut vor diesen Aufgaben nicht mehr zurück. Es handelt sich um Männer, die es wagen, die neuen Kräfte zu entbinden. Und es wäre zu wünschen, daß der Verfasser in die Lage käme, seine gesunden Grundsätze zu betätigen.

Rodaun, Anfang Juni 1917.

Karl Hans Strobl.

Vorwort.

Es ist in letzter Zeit wiederholt darauf aufmerksam gemacht worden, daß alle nennenswerten Abhandlungen über Mängel und Werte unseres Theaters von bühnenkundigen Literaten, keine aber von darstellenden Bühnenkünstlern stammen. So wurde z. B. in Heft IV 1916 der Bühnengenossenschaftszeitung auf diese merkwürdige Erscheinung hingewiesen und anschließend auch gesagt, daß mit nur zwei Ausnahmen — Reinhardt und Beerbohm Tree — die bedeutendsten Regisseure der Neuzeit aus dem Literatenstande und nicht aus der „Schauspielerei" hervorgegangen wären. Wie der Schauspieler der Bühnenwelt, so könne auch der Schauspieler-Regisseur kaum dem Kunstwerke objektiv gegenüberstehen, und deshalb würde in Regiesachen von Nichtschauspielern das positiv Wertvollere geleistet. — Diese Behauptung soll gelegentlich in vorliegender Arbeit widerlegt werden, zu der mich der tatsächliche Mangel an theaterwissenschaftlichen Schriften von Schauspielern ebenso verlockt hat wie der Wunsch, auf Grund meiner praktischen Erfahrungen zu den wichtigsten Theaterfragen unserer Zeit offen Stellung nehmen zu können.

Den Herren Walter Brügmann, Oskar Kaufmann, Hugo Lefler, Adolf Linnebach, Max Littmann, Dr. W. F. Storck und Robert Volkner, welche mich bei der schwierigen Bilderbeschaffung in entgegenkommendster Weise unterstützt haben, sei hier nochmals bestens gedankt.

Hamburg-Altona, im März 1917.

Theo Modes.

Inhaltsübersicht.

Abbildungen und Skizzen.

> „Die Schaubühne ist mehr als jede andere Anstalt des Staates eine Schule der praktischen Weisheit, ein Wegweiser durch das bürgerliche Leben, ein unfehlbarer Schlüssel zu den geheimen Zugängen der menschlichen Seele.“ Schiller.

I.

Mehr als alle Religionen, die trotz ihrer jahrtausendelangen Wirksamkeit die Katastrophe des jetzigen Weltkrieges und seine Greuel nicht verhüten konnten, dürfte in Zukunft wohl die Bühnenkunst an der Menschheit veredeln, wenn sie, ähnlich wie bei den alten Griechen, mit heiligem Ernste zweckentsprechend gehandhabt würde. Alle Kultur bricht zusammen, wie wir erlebt haben, wenn sie nicht auf wahre Menschlichkeit aufgebaut ist. Wo aber kann dieselbe eindringlicher gelehrt und vermittelt werden als auf der Schaubühne, von der die größten und edelsten Geister zu uns sprechen, und nicht nur Kanzelworte, sondern Leben und Wirklichkeit in idealer Vortäuschung auf uns einwirken? — In seinem Aufsatz „Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet“ zeigt Schiller den ausgedehnteren sittlichen Wirkungskreis der Bühne im Vergleich zur Religion, der man unmöglich eine Gewalt über jedes Menschenherz zusprechen könne: „Derjenige, welcher zuerst die Bemerkung machte, daß eines Staates festeste Säule Religion sei — daß ohne sie die Gesetze selbst ihre Kraft verlieren, hat vielleicht, ohne es zu wollen oder zu wissen, die Schaubühne von ihrer edelsten Seite verteidigt. — Welche Verstärkung für Religion und Gesetze, wenn sie mit der Schaubühne in Bund treten, wo Anschauung und lebendige Gegenwart ist, wo Laster und Tugend, Glückseligkeit und Elend, Torheit und Weisheit in tausend Gemälden faßlich und wahr an dem Menschen vorübergehen, wo die

Vorsehung ihre Rätsel auflöst, ihren Knoten vor seinen Augen entwickelt, wo das menschliche Herz auf den Foltern der Leidenschaft seine leisesten Regungen beichtet, alle Larven fallen, alle Schminke verfliegt und die Wahrheit unbestechlich wie Radamanthus Gericht hält." — So gewiß sichtbare Darstellung mächtiger wirkt als toter Buchstabe und kalte Erzählung, so gewiß wirkt die Schaubühne tiefer und dauernder als Morallehre und Gesetze. — Auch da, wo Religion und Gesetze es unter ihrer Würde achten, Menschenempfindungen zu begleiten, ist sie für unsere Bildung noch geschäftig." — Anlehnend an diese Worte unseres unsterblichen Dichters hat kürzlich in Bonn Geheimrat Dr. Trautmann in einem Vortrage über das heutige deutsche Theater u. a. auch gesagt: „Die Schaubühne ist nicht weniger, in mancher Hinsicht besser, als es Kirche und Schule sind, geeignet, das Denken und die Sitte eines Volkes zu beeinflussen und zu lenken. Der Staat, der sich die Macht der Bühne nicht zunutze macht, läßt seine beste Stütze ungenützt; und der Staat, der einem unsittlichen Bühnenbetrieb freie Bahn läßt, gestattet, daß seine Wurzeln untergraben werden. Darum verstaatliche die Bühne, Staat! Es ist dein Recht, nein, es ist deine Pflicht! Mache, wie es in einem berühmten Aufsatze Schillers zwar nicht gefordert wird, aber angedeutet liegt, die Schaubühne zu einer Anstalt, die neben der Kirche und der Schule steht!"

Unsere Schaubühne als Kanzel der Gebildeten! Ein Ziel, aufs Innigste zu wünschen. Freilich auch ein Idealzustand, der eine gleich ideale Vervollkommnung unseres ganzen Theaterwesens voraussetzt. — Bestrebungen in diesem Sinn hat es ja zu allen Zeiten des deutschen Theaters gegeben, noch nie aber wurde um dasselbe so leidenschaftlich gekämpft wie in unseren Tagen. Gerade der Krieg hat das Interesse am Theater gesteigert, seine kulturelle Sendung aufs neue erwiesen und die Sehnsucht nach einem wahren Kunsttheater erhöht. Daher die vielfachen Unternehmungen heute, die eine Veredelung unseres Theaters zum Ziele haben. So macht z. B. der in Hildesheim begründete, leider etwas übermoralische Verein zur Förderung deutscher Theaterkultur jetzt viel von sich reden, der bereits in vielen Städten Ortsgruppen errichtet hat und eine ausgebreitete Tätigkeit entwickelt. Er will durch Förderung des städtischen und staatlichen Eigenbetriebes sowie einer umfassenden Theatergesetzgebung, durch Vorträge und Vorlesun-

gen das Theater allen Volksschichten erschließen und Mißstände im Theaterwesen bekämpfen. Weitherziger und darum vertrauenswürdiger sind die Bemühungen des Schutzverbandes Deutscher Schriftsteller um die Gesundung unseres Bühnenbetriebes. Den gleichen Zweck verfolgen auch viele Bücher und Schriften, in denen unsere Theaterverhältnisse von den verschiedensten Gesichtspunkten aus beleuchtet werden. Die meisten behandeln allerdings rein künstlerische Fragen, wie z. B. moderne Regie (in Schauspiel und Oper), das dekorative Element in Malerei, Kostüm und Beleuchtung, moderne Bühnenbaukunst und Technik. Viel wurde auch über Funktionsreformen der ausübenden Künstler, wie z. B. des Direktors, des Kapellmeisters, des Regisseurs und Dramaturgen geschrieben und auch sonst nach allen möglichen äußeren Hemmnissen moderner Bühnenkunst geforscht. Man analysierte sogar die Psychologie unseres Theaterpublikums, wollte verschiedene Zeitströmungen verantwortlich machen, und mit großem Lärm wurde seinerzeit der Kampf gegen das Kino gepredigt. Mit welchem Eifer an der äußeren Reform unseres Theaters gearbeitet wird, kann man auch aus einem bei Oesterheld & Co. erschienenen Heftchen ersehen, in welchem ein regelrechter Ausschuß von Theaterfachleuten und Schriftstellern zur Verdeutschung unserer fremdsprachigen Bühnenbezeichnungen seine Ergebnisse der Öffentlichkeit vorgelegt hat. Alle diese Bemühungen sind mehr oder weniger erfreulich und der Unterstützung wert. Wie kommt es aber, daß nicht mit gleicher Gründlichkeit eine innere Theaterreform bisher eingesetzt hat? Eine Aufbesserungskur, die an den Wurzeln der Theaterbetriebe wirksam ist und deren Schäden unbarmherzig bekämpft? — Gewiß, es wurde in letzter Zeit immer wieder darauf hingewiesen, daß die städtische Theaterverwaltung die einzig richtige und keine Gnade, sondern kulturelle Pflicht jeder Stadtvertretung sei. Das war aber auch alles, was für die grundsätzliche Sicherstellung unseres Theaterwesens bisher geschah. Ein Überblick über unsere Bühnen genügt zur Erkenntnis, daß es bei den wohlgemeinten Ermahnungen, also bei Worten geblieben ist, und nur ganz wenige Städte aus ihnen in der Tat den Nutzen für eine gesunde Anlage ihrer Theater gezogen haben. Diese aber ist wie bei allen Unternehmungen mit hohen Zielen auch beim Theater das wichtigste Moment. Gerade hier die Feinde aufzudecken

und unerbittlich zu beseitigen, die dem ganzen Betriebe von Grund die besten Säfte entziehen, müßte einer tatkräftigen inneren Theaterreform vorbehalten sein, die ich nun näher klarlegen und mit Folgendem unterstützen möchte:

Hoftheater	Gemeinde- oder Stadttheater		Privattheater
	Kunsttheater	Geschäftstheater (durch Verpachtung)	
a) durch städtische Eigenregie wie: Leipzig, Köln, Mülhausen i. Els.	b) durch Unterstellung unter Leitung einer gemeinnützigen Gesellschaft wie: Frankfurt a. M., Zürich.		

Ihrer Anlage nach zerfallen unsere heutigen Theater, wie vorstehende Skizze übersichtlich zeigen soll, in drei Gruppen, und zwar: in Hoftheater, in Gemeinde- oder Stadttheater und in Privattheater.

Sind die Hoftheater an und für sich den besten Absichten der Fürsten zu verdanken, und einige von ihnen dank genialer und fortschrittlicher Führung zu wahren Kulturstätten geworden, wie beispielsweise die Hoftheater in Dresden, München und Stuttgart, so kann im Großen und Ganzen das Hoftheater in seiner heutigen Form doch nicht als Idealbild eines deutschen Theaters angesehen werden. Ein Einblick in den Spielplan der meisten Hofbühnen läßt sofort einen passiven Widerstand gegen alles Neue erkennen und ihre Hausordnungen zeigen in sozialer Hinsicht eine unglaubliche Rückständigkeit. Ferner wird die künstlerische Qualität der Hoftheater stets von den Zuschüssen und dem jeweiligen Interesse der Fürsten abhängig sein. (Siehe Meiningen einst und jetzt!) Endlich kommen die Hoftheater, nur für einen auserwählten, beschränkten Kreis bestimmt, als Erziehungs- und Bildungsstätten des Volkes kaum in Betracht. Die Kunst aber gehört dem Volke!

Ähnlich ist es bei den Privattheatern. Auch von ihnen kann bei hervorragender Leitung und entsprechenden Mitteln das eine oder an-

dere als Kunsttheater gelten. Ihre große Mehrzahl aber dient rein geschäftlichen Zwecken und bildet so den ausgesprochenen Gegensatz zum Kunst- und Idealtheater.

Ob wir demselben in der Form der Gemeinde- oder Stadttheater näher kommen? Diese Frage kann unter gewissen Bedingungen mit Sicherheit bejaht werden und zwar dann, wenn eben die betreffende Gemeinde ihr Theater in eigene Verwaltung nimmt und so gestaltet, daß es nur der Kunst und Volkserziehung dienen kann. Ein so in „Eigenregie“ geführtes Stadttheater stellt heute das vollkommenste Theatersystem dar, und es ist immerhin erfreulich, daß wir es auch in einigen wenigen Stadtbühnen, wie u. a. in Leipzig, Köln, Straßburg, Mülhausen i. Elsaß verwirklicht finden. Diese Hochstätten deutscher Bühnenkunst stehen allerdings zu vereinzelt da, wenn man bedenkt, wie viele Städte vermöge ihres Reichtums und ihrer Größe in der Lage wären, den Grundforderungen eines Kulturtheaters zu entsprechen. Abgesehen von einigen Städten, die noch durch Unterstellung ihres Theaters unter Leitung einer gemeinnützigen Gesellschaft dem Ideale eines Kunsttheaters nahe zu kommen suchen, wie z. B. Frankfurt a. Main, Zürich u. a., erniedrigen alle übrigen Stadtgemeinden ihre Bühnen durch Verpachtung zu Geschäftstheatern, die trotz des trügerischen Titels „Stadttheater“ meistens der Ausbeutung und Spekulation eines Einzelnen überlassen sind. Wenn man auch da und dort durch Unterstützung die verfehlte Grundanlage wieder gut zu machen sucht, das Gesamtbild dieser sogenannten „subventionierten“ Stadttheater ist sehr traurig: Sie bleiben im Übergange zum Kunsttheater stecken, das durch einen einzigen hochherzigen Entschluß der Stadtvertretung zu erreichen wäre.

Was verhindert nun einen solchen Entschluß? Sind es immer materielle Verlegenheiten, unüberwindliche äußere Einflüsse und Hindernisse? — Wie kommt es denn, daß ein Städtchen wie das kleine Mülhausen i. Elsaß zum Eigenbetriebe seines Theaters sich entschließen konnte, während z. B. eine Millionenstadt wie Hamburg unentwegt an dem trostlosen Systeme eines Pacht- und Geschäftstheaters festhält? Ist es das wohlsituierte und theaterfreudige Hamburger Publikum, das sich bewußt einer gesunden Anlage seines „Stadttheaters“ hemmend in den Weg stellt und so an seiner künstlerischen Fortent-

wicklung weniger Interesse hat als die Arbeiterbevölkerung der kleinen Elsaßstadt? Das wird wohl jeder Kenner der Hamburger Verhältnisse verneinen und die Schuld einzig und allein der Körperschaft zuschreiben, welche die Verantwortung für eine kulturelle Gestaltung des Theaterwesens hat, nämlich der städischen Theaterbehörde. Und so ist es auch in den übrigen Städten mit unzulänglichen und rückständigen Theaterbetrieben. Nicht am Geldmangel und Publikum liegt es, sondern an den verantwortlichen städtischen Theaterbehörden. — Geheimrat Dr. Zeiß, einer der besten Kenner unserer Theaterverhältnisse, hat im amtlichen Blatte des deutschen Bühnenvereines „Die deutsche Bühne" Folgendes gesagt: „Das Publikum in seiner Gesamtheit hat so viele gute Instinkte, so viel Bedürfnis nach künstlerischer Erhebung und Erschütterung, daß es eitel Geflunker ist, wenn man immer wieder ihm die Schuld für die Misere des Theaters zuschiebt. — Mehr und mehr freilich muß sich bei den Stadtverwaltungen die Anschauung durchsetzen, daß das Theater heute nur dann künstlerische Ziele erreichen kann, wenn es nicht zum bloßen Erwerbsinstitut heruntergedrückt wird."

Welche Anschauung die meisten Stadtverwaltungen aber von der kulturellen Mission des Theaters in Wirklichkeit haben, hat sich nie deutlicher als bei Ausbruch des jetzigen Krieges gezeigt, wo fast alle für Schließung oder mindestens für eine bedeutende Betriebseinschränkung ihrer Theater eintraten, bezw. ihren Theaterpächtern die Einstellung der Betriebe, Kündigung oder Reduzierung des Personales usw. teilnahmlos überließen. Der bewährte Syndikus der Bühnengenossenschaft, Rechtsanwalt Dr. Ludwig Seelig (Mannheim), führt in seiner lesenswerten Schrift „Krieg und Theater" einige bezeichnende Beispiele an: „Der Rat der Stadt Stralsund erklärt die Zeit für zu ernst, als daß das Stadttheater vor Friedensschluß eröffnet oder anderen zum Spielen überlassen werden könnte. In Freiburg i. Br. meinte bei der Beratung des Bürgerausschusses über den Fortbetrieb des Stadttheaters ein Stadtverordneter, das Theater wirke nur auf einen kleinen Kreis veredelnd, für die Allgemeinheit sei es Ergötzlichkeit. In Bielefeld fiel, ebenfalls in einer Stadtverordnetenversammlung, das Wort, ein Verlangen nach Theaterspäßen und Theatergenüssen sei jetzt überhaupt nicht vorhanden. Es wurde für unverantwortlich erklärt, in einer Zeit

des Sterbens und der Trauer Theater zu spielen." Dr. Seelig schließt seine Betrachtung mit den Worten: „So ergab sich mit Kriegsausbruch die völlige Auflösung des deutschen Theater- und Musikwesens, dieser wichtigen nationalen Kulturangelegenheit." Auch während des Krieges hat sich die Gesinnung vieler Stadtväter dem Theater gegenüber nur wenig geändert, sodaß der Leiter des Hamburger Stadttheaters Dr. Loewenfeld, anläßlich der Tagung des deutschen Bühnenvereines in Heidelberg am 18. Mai 1916 vor aller Öffentlichkeit die Städte an ihre Kriegspflichten ihren Theaterbetrieben gegenüber erinnern mußte. (Siehe Frankfurter Zeitung 1916 Nr. 138.)

Dürfen wir uns bei diesen Begriffen der städtischen Behörden von Bühnenkunst noch über eine entsprechende Anlage ihrer Theater wundern? Nein, aber klar müssen wir uns endlich werden, daß weder Geldnot noch das Publikum, sondern die verantwortlichen städtischen Theaterbehörden die Hauptschuld an unserer Stadttheatermisere tragen und an ihnen in erster Linie eine Abänderung getroffen werden muß, wenn uns eine Gesundung unserer Theaterkunst wahrhaft am Herzen liegt. Damit wären wir auch schon beim Kernpunkt einer heilsamen innneren Theaterreform in meinem Sinne angelangt.

Die städtische Theaterbehörde, oder, wie sie auch oft genannt wird, das städtische Theaterkomitee, besteht gewöhnlich aus mehreren höheren Magistratspersonen und einflußreicheren Bürgern, an deren Spitze zumeist der Bürgermeister die entscheidende Stimme hat.

Ist nun die Gründung eines Stadttheaters beschlossen, so nimmt diese Körperschaft die ganze Ausführung des Projektes und alle weiteren Geschicke des Unternehmens in ihre Hand, eines Unternehmens, das wie leicht kein anderes die verschiedenartigsten Kenntnisse und Fähigkeiten zu seiner glücklichen Verwirklichung voraussetzt. Es fragt sich nun, ob diese Voraussetzung von den städtischen Behörden in ihrer üblichen Beschaffenheit erfüllt werden kann? — Wären die wichtigsten Aufgaben einer gesunden Theateranlage rein technischer und ökonomischer Art, so könnte man unter Umständen eine Möglichkeit zugestehen. Da sie aber gerade auf künstlerischem Gebiete liegen und auf diesem noch so begabte und verdiente Beamte nur selten ganz bewandert sind, so ist die gestellte Frage unbedingt zu verneinen. Zu diesen Aufgaben rechne ich in erster Linie den Theaterbau und die Wahl des Theater-

leiters, weil von ihnen so ziemlich das ganze weitere Wohl und Wehe des Theaterunternehmens grundsätzlich abhängt. — Eine Wanderung durch unsere Städte zeigt am klarsten, wie diese Hauptaufgaben von den Theaterbehörden im allgemeinen erledigt werden. Man wird entweder Theaterbauten finden, die trotz ihrer Millionenkosten nur als ungeeignete, stimmungslose Protzenbauten einzuschätzen sind und mit ihren Übermaßen den Tod für jede verfeinerte Bühnenkunst bedeuten, wie z. B. in Nürnberg (Kostenaufwand $5^1/_2$ Millionen Mark) und Freiburg i. Br. (Kostenaufwand $3^1/_4$ Millionen Mark), oder aber armselige Kitschbauten, die in keiner Weise zeitgemäßen Ansprüchen genügen und einer elenden Versorgungsstätte unserer Theaterkunst gleichen. In den seltensten Fällen aber wird man ein würdiges Heim der Musen, ein Kunstwerk antreffen. Und wenn es nun wahr ist, daß große Theaterzeiten und Völker mit tiefer Liebe zur Kunst auch Kunstwerke im Theaterbau hervorgebracht haben, so müßte man beim Anblick unserer meisten Theaterbauten am Kunstsinn und Geschmack unserer Zeit verzweifeln. Und doch hat das Theater selten eine so große Rolle gespielt wie gerade jetzt! Sollte wirklich unser Volk, das seinen übrigen Göttern so herrliche Kunstwerke an Kirchen, Museen usw. baut, zu gleichen Theaterbauten unfähig sein? — Nein! Als unfähig haben sich in den meisten Fällen nur die Behörden erwiesen, die ohne fachmännische Befähigung sich volles Bestimmungsrecht bei der künstlerischen Ausführung der Theaterbauten angemaßt haben.

Noch trauriger aber ist es um die bisherige Lösung der zweiten Aufgabe bestellt. Verlangt schon die glückliche Erledigung der Theaterbaufrage eine besondere Kunstbildung und Kenntnis unserer Zeitansprüche, so setzt die Wahl des Theaterleiters erst recht eine Vertrautheit mit den künstlerischen Geschehnissen und Forderungen des ganzen modernen Theaterlebens voraus, ein Wissen, das man noch so tüchtigen Magistratspersonen in den seltensten Fällen zusprechen kann. — Wie wenige Theater gibt es deshalb, die den richtigen Mann an ihrer Spitze haben! Ganz fortschrittlich gesinnte Städte bekommen oft Theaterleiter mit veralteten Ansichten und Zielen und umgekehrt kämpfen so viele Direktoren mit modernem Programm einen aufreibenden Kampf mit ihren konservativen und rückständigen Theatergemeinden. Und schlimmer noch! Sitzen nicht da und dort Männer am Di-

rektionstisch, denen auf Grund ihrer Vorbildung und Befähigung eine wahre Berechtigung zum Theaterleiter überhaupt fehlt? Z. B. ehemalige Theaterkassierer, die sich lediglich durch ihre geschäftliche Gewandtheit ausgezeichnet haben. Oder sonstige Geschäftsleute, die mit ihrem Gelde auch in der Kunstwelt eine Rolle spielen wollen. Journalisten werden vom Schreibtisch weg ans oberste Regiepult geholt, Tenöre, die von unserer Literatur, ja selbst von unseren Klassikern kaum eine Ahnung haben, über Nacht zu Schauspielleitern und Volksbildnern ernannt usw. Auch an diesen tatsächlichen Erscheinungen sind in erster Linie die Behörden schuld, die sich die Wahl der Theaterleiter vorbehalten. Man denke endlich noch an die Verträge, die den Direktoren von den Stadtvätern größtenteils zur Bedingung gemacht werden und von vornherein die Theater zu Geschäften erniedrigen. Ist unser Volk für alle diese Übelstände zur Verantwortung zu ziehen? Nein! Die unberechtigten Eingriffe der städtischen Theaterbehörden sind es, die unsere Bühnen auf jene schiefe Ebene stellen, auf der sie ein nutzloses Dasein fristen. — Jedermann glaubt heutzutage in Kunstdingen mitreden zu dürfen, und diese Anmaßung hat in den Befugnissen der Theaterbehörden eine greifbare Form gefunden. Dieser muß also zunächst ein Ende bereitet werden! D. h. man muß den Theaterbehörden eine Verantwortung abnehmen, die ihnen nie und nimmer zukommt: die Verantwortung für den künstlerischen Teil der Theateranlage.

Wem soll nun diese übertragen werden? — In jeder Stadt gibt es gewisse Kreise, die sich enger um ihr Theater schließen und deshalb die Bedürfnisse desselben besser kennen und begreifen. Diese Kreise setzen sich aus Personen zusammen, die entweder sich selbst künstlerisch betätigen, wie z. B. Schriftsteller, Musiker, Maler, Architekten usw., oder aus solchen, denen ihr Beruf ein größeres Kunstverständnis und Wissen vermittelt, wie Männern der Wissenschaft usw. Ist doch eine Hochschule immer von merkbarem Einflusse auf das Kunst- und Theaterleben einer Stadt! — Aus diesen Kunstkreisen müßten nun die Tüchtigsten und Erfahrensten ausgewählt und in Form eines künstlerischen Komitees der bisherigen städtischen Theaterbehörde angegliedert werden. Während diese auch weiter in bester Kenntnis der wirtschaftlichen Lage der Stadt alle ökonomischen Aufgaben, also vor allem die

Finanzierung des Unternehmens, zu lösen hätte, müßte dem künstlerischen Komitee die Erledigung aller künstlerischen Fragen bei der Theateranlage gewahrt bleiben. Von einem idealen Zusammenwirken beider Körperschaften dürften wir erst eine vollkommene Grundlage zum Kunst- und Idealtheater erwarten. Demnach besteht in der Zweiteilung der städtischen Theaterbehörde die erste und wichtigste Aufgabe einer wirksamen inneren Theaterreform!

Nun bleibt endlich noch die Frage, von wem diese Reform ausgehen soll? — Von den bisherigen städtischen Theaterbehörden wird sie wohl kaum zu erwarten sein, da dieselben aus sich selbst heraus ihre angestammten Befugnisse verringern müßten. Dazu aber werden sie in den seltensten Fällen die nötige Einsicht und Entsagung aufbringen. Im Gegenteil! Bei Gefährdung ihrer Macht werden sie eher ihren amtlichen und gesellschaftlichen Einfluß zur Sicherung ihrer alten Rechte geltend machen. — Einzelne Stimmen werden auch vergebens gegen sie ankämpfen. Dagegen würde aber ein Vorgehen aller wahrhaft interessierten Theaterkreise zum Siege führen. Ein Eingreifen jener Kreise, die auch in diesem Kriege fast überall so erfolgreich den Theaterbehörden widersprochen und eine Aufrechterhaltung, bezw. Eröffnung der Theaterbetriebe durchgesetzt haben. Mit anderen Worten: Nur von den Theatergemeinden selbst kann eine Reform der Theaterbehörden erwartet und mit Erfolg durchgeführt werden.

Leider sind sich diese Kreise nicht in allen Städten ihrer Pflichten und Rechte dem Theater gegenüber voll bewußt. Diese aktive Teilnahme haben die städtischen Theaterbehörden durch ihre Bevormundung mit der Zeit so einzuschläfern verstanden, daß man heute höchstens noch durch ein „Zeitungseingesandt" seine berechtigten Theaterwünsche auszudrücken wagt. Nur ganz wenige Städte gibt es noch, deren Theaterbesucher offen zum Gang ihrer Theater Stellung nehmen und gegebenenfalls ihre Forderungen laut bekannt geben. Ich denke da z. B. an die letztjährigen öffentlichen Versammlungen in Frankfurt a. Main, in welchen die Theaterfreunde ihre Wünsche einer durchgreifenden Änderung des Theatersystems offen vorbrachten und berieten. Wenn Frankfurt a. Main in kurzer Zeit zu den wenigen Städten mit einem vorbildlichen Theaterbetriebe zählen wird, so wird dies in erster Linie

seinem Theaterpublikum zu danken sein, das mutig eine Reform der städtischen Bühnen verlangt und auch erwirkt hat. Möge dieses rührige Vorgehen, das von wahrem Kunstinteresse zeugt, recht vielen Theatergemeinden als Beispiel dienen und sie zu gleicher Tat anfeuern! — Es ist bezeichnend, daß nach Ausbruch des jetzigen Krieges sogar Geistliche, wie Dr. Seelig in seiner bereits erwähnten Schrift „Krieg und Theater" berichtet, ihre Stimme erhoben haben, um die verantwortlichen Behörden über die Schaubühne als Erziehungs- und Bildungsstätte aufzuklären und sie so zur Eröffnung der Theater zu bewegen. Haben Geistliche sich zu einer solchen Kundgebung und indirekten Kritik der Theaterbehörden verpflichtet gefühlt, um wieviel mehr müssen in Zukunft alle übrigen Theaterfreunde auf sie einwirken, bezw. auf ihre Reform im Sinne der hier dargelegten Zweiteilung hinarbeiten.

Eine wahrhaft befähigte Theaterbehörde in der Doppelgestalt eines „technischen" und „künstlerischen" Komitees ist die erste und wichtigste Bürgschaft für die glückliche Anlage eines Kunst- und Idealtheaters.

Und nun vom Grund zum Bau!

„Es ist der Geist, der sich den Körper baut."
Schiller.

II.

Wenn man unter einem Kunst- und Idealtheater einen Kunstbetrieb versteht, der nach außen und innen alle Bedingungen einer modernen Bühnenkunst erfüllt, so kann man bei seiner Anlage, der wir uns nun zuwenden, Aufgaben unterscheiden, die gleichfalls diesen doppelten Bedingungen Rechnung tragen, also solche, die den Betrieb zunächst in seinen äußeren Fundamenten befestigen und solche, die sein Inneres regeln.

Die ersteren fallen der städtischen Theaterbehörde zu, die nun in der bereits dargelegten Doppelgestalt für alle folgenden Betrachtungen als Voraussetzung gelten möge.

Es versteht sich von selbst, daß bei Ausführung der äußeren Grundaufgaben das künstlerische Komitee immer mehr oder weniger vom technischen abhängig sein wird, welches nach bestem Wissen und Gewissen die verfügbaren Geldmittel zu bewilligen hat und so die Form des Ganzen bis zu einem gewissen Grade vorausbestimmt. Gleichwohl findet sich noch Spielraum genug, in welchem das künstlerische Komitee selbständig wirken kann und muß.

Am meisten trifft dies beim Theaterbau zu, dessen zweckmäßige Gestaltung und Vollkommenheit durch die bewilligten Geldmittel allein noch lange nicht gesichert sind. Erst deren verständige Anwendung und die glückliche Lösung einer Reihe von Fragen, die für das künstlerische Komitee den Prüfstein bilden, kann hier zum Ziele führen. So wird besonders die Wahl des Baumeisters nur dann richtig getroffen werden können, wenn sich das künstlerische Komitee über die wichtigsten Bedingungen eines modernen Theaterbaues vollkommen im Klaren

ist und auch weiß, was unsere heutige Theaterbaukunst an Errungenschaften und Verbesserungen gezeitigt hat.

Zum Verständnis der Bedingungen, die an einen modernen Theaterbau gestellt werden müssen, wird vielleicht ein kurzer Überblick über die Gesamtentwicklung der Theaterbaukunst von Nutzen sein. Dieselbe ist, das läßt sich sogleich feststellen, immer Hand in Hand mit der jeweiligen Theaterliteratur gegangen und war nie größer als bei den alten Griechen, denen ihr Drama mehr galt als allen anderen Völkern. So ernst und feierlich wie ihre Theaterkunst sind auch ihre Theaterbauten, reine Kunstwerke, in denen sich das Volk zu einem gleichfühlenden, andächtigen Ganzen zusammenschloß. Ein Altar in der Mitte des Theaters wies lange noch auf den religiösen Ursprung der griechischen Tragödie hin. — Den Römern dagegen galten Fechterspiele und Tierkämpfe mehr, für die sie das von allen Seiten mit Sitzplätzen eingefaßte Amphitheater schufen. Der „Gaukler" des Possenspiels mußte sich damals ganz ohne Theater behelfen und auf Plätzen, Märkten oder in den Vorhallen der Paläste seine Bühne aufschlagen. Während das älteste Christentum wegen seiner Theaterfeindschaft überhaupt keine Theaterform und das Theater des Mittelalters mit seinen Mysteriendramen und Moralitäten nur Gelegenheitsbauten kannte, brachte der folgende Kampf mit dem weltlichen Drama in England die sogenannten „Historien" und mit ihnen auch wieder feste Theaterbauten, deren Eigenart in der einfachen Podiumbühne bestand. Ihre Zahl stieg bis zum Ende des 16. Jahrhunderts auf 12, von denen das „Globetheater", die Bühne Shakespeares, am bekanntesten ist. Ähnlich war es in Italien, wo der Humanismus gleichfalls dem Mysterienspiel ein Ende machte und klassische Dramen mit Zwischenspielen, „Intermezzi", an seine Stelle traten. Für diese Vorführungen brauchte man eine Bühne, auf der nicht mehr das Nebeneinander des Mysterientheaters, sondern eine perspektivische Anordnung des Bühnenbildes zur Darstellung gehörte. Und so entstand die Perspektivbühne des Renaissancetheaters, die mit einem seit 1519 nachweisbaren Vorhang von dem auf Holztribünen amphitheatralisch errichteten Zuschauerraum getrennt war. Diese Saaltheaterform beherrschte die nächstfolgende Zeit derart, daß selbst die Franzosen es trotz ihrer hochentwickelten Dramatik zu keinem eigenen Theaterbaustil bringen konnten. Erst am

Ende der Barockzeit reifte in Italien wieder mit der Oper eine neue Gestalt des Theaters heran. Sie brachte der vertieften Opernbühne wegen den hufeisenförmigen Zuschauerraum mit seinen übereinandergestellten Galerien und Logen, kurz das Rangtheater, auf welches fast alle unsere heutigen Schaubühnen zurückgehen. Diese italienische Theaterform wurde leider auch bei uns bis ins 19. Jahrhundert sklavisch nachgeahmt mit Ausnahme von Karl Friedrich Schinkel und Gottfried Semper, die eine Reform des Theaterbaues im Anschluß an die Antike anstrebten, von ihren Zeitgenossen aber nicht verstanden wurden. Ihre Absichten fanden erst durch Richard Wagner, den Schöpfer des Musikdramas, Unterstützung und später auch Verwirklichung. Er hielt sich gleichfalls an das Vorbild des antiken Theaters, dessen Gestalt in erster Linie durch die Faktoren des guten Sehens und Hörens bedingt war. Darum verlangte Wagner auch, daß keinem Theaterbesucher nur Halbes geboten werde. Das war aber nur möglich, wenn man den hufeisenförmigen Zuschauerraum mit seinen oft bis zur Bühne vorgezogenen Balkonen und Logen aufgab und sich auf einen keilförmigen Ausschnitt des griechischen Theaters mit seinen konzentrisch verlaufenden, ansteigenden Sitzreihen beschränkte. Diese Umformung des Zuschauerraumes sollte zunächst in einem Festspielhause in München ausgeführt werden, für welches im Auftrage König Ludwigs II., des begeisterten Gönners Richard Wagners, Gottfried Semper die Pläne anfertigte. Hofintrigen, denen auch Wagner nicht standhalten konnte, zertrümmerten das Projekt, das im Jahre 1872 endlich durch Grundlegung des Bayreuther Festspielhauses zur Verwirklichung gelangte. (Siehe Abbildung 1.) Dieser Bayreuther Versuch, der bis auf einige unwesentliche Äußerlichkeiten geglückt war, wurde 25 Jahre später mit Verbesserungen und in monumentaler Ausführung durch Erbauung des Prinzregententheaters in München zum ersten Male wiederholt. (Siehe Abbildung 2.) Seine Architekten sind die rühmlichst bekannten Münchner Baukünstler Heilmann und Littmann, deren Namen mit unserer neuzeitlichen Theaterreform für immer verbunden bleiben.

Der ungeheuere Vorteil, daß sich den Zuschauern mehr als früher eine volle Übersicht des Bühnenbildes erschloß, war natürlich für das Schauspiel von nicht geringerer Bedeutung als für die Oper, und so

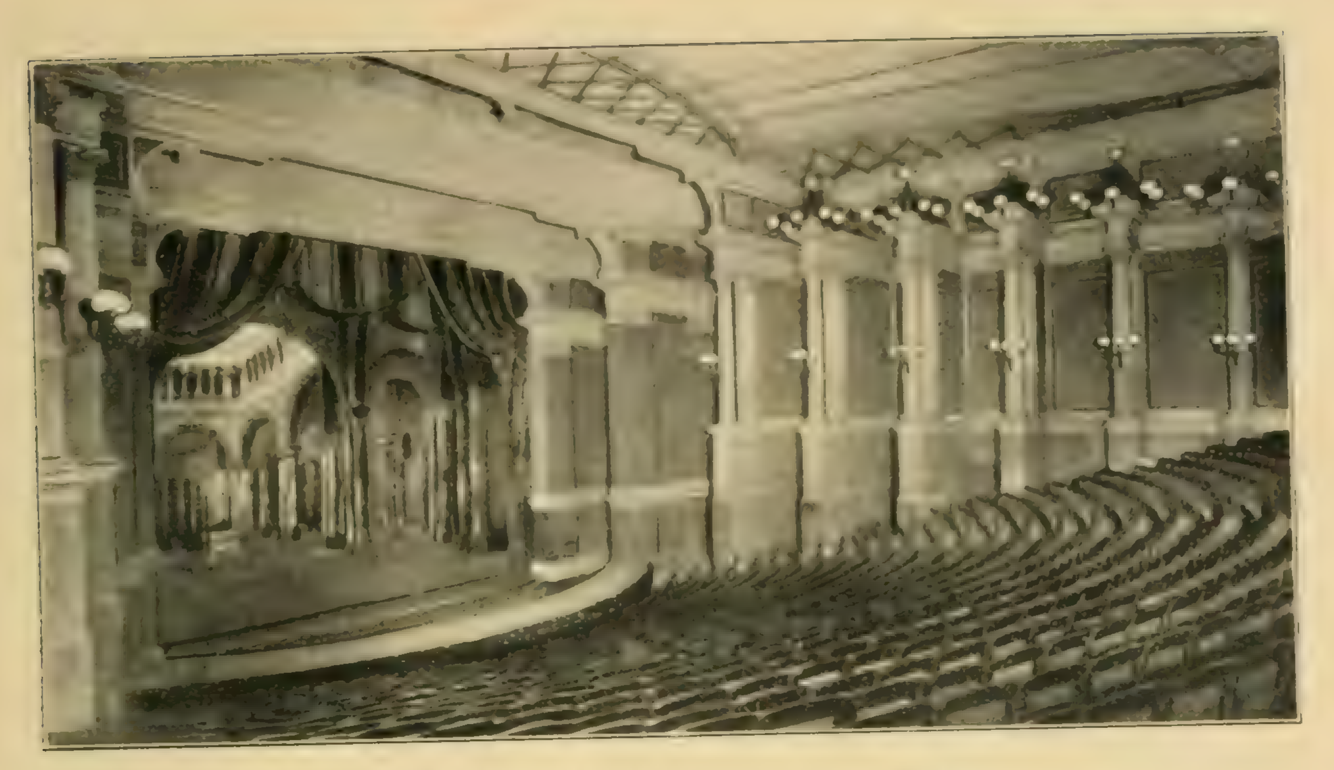


Abb. 1. Das Bayreuther Festspielhaus, Zuschauerraum.

Abb. 2. Das Prinzregententheater in München, Zuschauerraum.

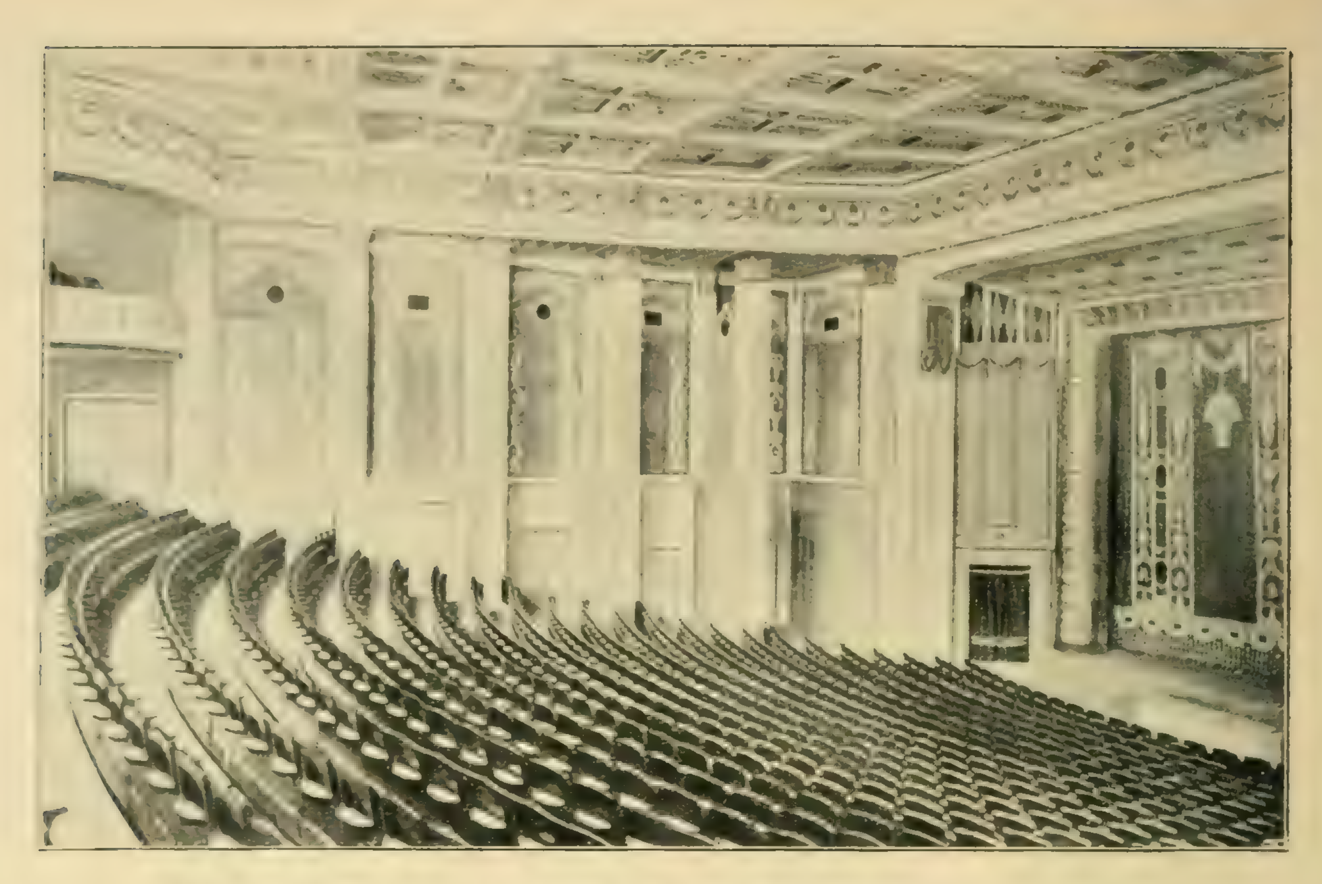


Abb. 3. Das Schillertheater in Charlottenburg, Zuschauerraum.

Abb. 4. Das Münchner Künstlertheater, Zuschauerraum.

erklärt es sich, daß das gleichfalls von Heilmann und Littmann 1905 bis 1906 errichtete Schillertheater in Charlottenburg im Grunde nach Wagners Grundsätzen geschaffen wurde. (Siehe Abbildung 3.) Ebenso das von denselben Architekten für die Münchner Ausstellung 1908 erbaute Münchner Künstlertheater (siehe Abbildung 4), das sich allerdings durch seine räumliche Verengerung und andere Vorzüge für das gesprochene Wort bei weitem günstiger erwies.

Kein Mensch wird behaupten wollen, daß das Wagnertheater die endgiltige Theaterform gebracht hat. Aber ebensowenig wird man seine wesentlichen Verbesserungen besonders in Bezug auf die Sehverhältnisse und einen konzentrierten Kunstgenuß ableugnen dürfen. Wir müssen dankbar sein, daß es dem barocken Logen- und und Klassentheater ein Ende bereitet hat, das ja doch nur ein festlicher Gesellschaftsraum war, in dem man vor allen Dingen selbst gesehen werden wollte. — Jeder, der das Theater in erster Linie als eine höhere Bildungsstätte ansieht, wird das Wagner- oder Amphitheater vorziehen und das Hörsaalmäßige, das man ihm zum Vorwurf macht, gern in Kauf nehmen.

Da und dort aber kann man sich bei uns auch heute noch nicht von den Äußerlichkeiten des Barocktheaters lossagen. So z. B. in den Hoftheatern, in denen natürlich noch immer auf Teilung der Besucher und ein festliches Bild des Zuschauerraumes besonderer Wert gelegt wird. — Um diesen Forderungen hoher Herrschaften zu entsprechen, haben nun die bekannten Architekten Heilmann und Littmann den Versuch einer Kombination von Amphitheater und Rangtheater unternommen. Sie ist ihnen in einigen neuen Hoftheaterbauten wie z. B. in Weimar (siehe Abbildung 5) und Stuttgart zufriedenstellend gelungen. — Mag diese Mischform äußerlich vielleicht schöner, freundlicher sein, so muß uns doch auf Grund der ernsteren Motivierung die schlichte demokratische Form des reinen Amphitheaters als die richtigere erscheinen.

War bisher von der Entwicklung des Zuschauerraumes in seiner Grundform die Rede, so soll nun auch noch auf seine heutige, fortgeschrittene Ausschmückung hingewiesen werden. Der unechte Putz von Vergoldung und Stuck des Barocktheaters und das lebhafte, ablenkende Rokoko ist mit den großen ruhigen Linien und der ernsten

Auffassung heutiger Bühnenbildkünstler unvereinbar. Wohl von allen bedeutenden Theaterarchitekten unserer Tage wird ein strenger Rhythmus und stiller Schmuck angestrebt, die keine vom dramatischen Bühnenwerke geschaffene Stimmung stören soll und nicht dem Maler oder Baumeister, sondern dem Dichter das letzte Wort lassen. An Stelle des kalten, protzigen Stucks ist häufig das akustisch vorteilhaftere, warme Holz getreten und überall sucht man eine schlichte Vornehmheit auszudrücken, die auf den Ernst und Zweck des Gebäudes hinweist.

Mit einem zweckmäßigen Zuschauerraum aber sind die Forderungen an einen idealen modernen Theaterbau noch lange nicht erschöpft. Von kaum geringerer Bedeutung ist die Bedingung einer vollkommenen Bühne, an die gerade unsere heutige Theaterkunst ganz enorme Ansprüche stellt.

Die Form der Bühne hat immer auf die des Zuschauerraumes eingewirkt. Es sei hier nur an die vertiefte Opernbühne erinnert, die das Rang- und Logentheater erforderte. Von da ab hat leider die Entwicklung der Bühnenform mit der des Zuschauerraumes nicht gleichen Schritt gehalten. Während dieser auf Grund der Faktoren des guten Sehens und Hörens mit entschiedenem Erfolge reformiert wurde, blieb die Bühne in ihrer schädlichen Vertiefung von früher stecken, woran auch Semper, der auf die flache, antike Bühne zurückgreifen wollte, wenig ändern konnte. Erst in letzter Zeit hat ein tatkräftiges Bestreben eingesetzt, eine engere Verbindung zwischen Darstellern und Zuschauern auf Grund einer Bühnenreform herbeizuführen. Man lehnte sich dabei hauptsächlich an die altenglische Shakespearebühne an, kam aber bis heute noch zu keinem befriedigenden Ergebnis. Ob dieses Ziel durch Fallenlassen der Guckkastenbühne zu erreichen ist, bleibt nach den bisherigen Versuchen auch noch zweifelhaft.

Mehr noch als die Form wurde die Inneneinrichtung der Bühne bisher arg vernachlässigt, was auch heute noch von vielen Bühnenleitern bitter empfunden und beklagt wird. So schrieb z. B. Professor Gregori in seinem „Maskenzüge" betitelten Buche u. a. Folgendes: „Es werden Jahr für Jahr Theater gebaut und umgebaut, ohne daß man alte Erfahrungen dabei in genügendem Grade verwertete. Städte und Staaten verschleudern Millionen, wo Hunderttausende

ausreichen. Prunkvolle Fassaden und Zuschauerräume entscheiden die Annahme eines Projektes, mag die Einrichtung der Bühne noch so ungeschickt sein. Sie aber muß endlich das Allerheiligste des Theaterbaumeisters werden und die Verringerung der Verwandlungspausen sein wichtigstes Ziel. Die verwickelten Dekorationen sind nicht mit einem Handstreiche auszurotten, auch tragen sie nicht allein die Schuld an unsern überlangen Klassikervorstellungen. Es muß eine mehrteilige Versenk- und Rollbühne mit so großem Tiefgang konstruiert werden, daß das ganze Bühnenbild unter der Diele Platz hat und dort geräuschlos abgeräumt und neu aufgebaut werden kann, oder — eine noch bessere. Mögen die Techniker darüber nachdenken!" — Diesen Wünschen ist bei einigen hervorragenden Theaterneubauten der letzten Zeit in erfreulicher Weise ensprochen worden. Unter ihnen bietet besonders das Neue Kgl. Schauspielhaus in Dresden, von dem später noch die Rede sein wird, einen festen Anhaltspunkt für die weitere Reform der Bühneneinrichtung.

Unsere heutige Theaterbaukunst hat auch nicht den Schauspieler vergessen, der kein geringeres Anrecht auf Stimmung und Bequemlichkeit besitzt, als das verehrliche Publikum. Das sei dankbar festgestellt! Mit flammenden Worten hat der unvergeßliche Kainz oft bei seinen Gastspielen auf die unerhörten Zustände der Künstlergarderoben und Konversationsräume hingewiesen und mit Verachtung von den Behörden und Baumeistern gesprochen, denen diese Zurücksetzung des Schauspielers zu danken war. Darin wird auch heute noch den „Lieblingen" des Publikums in großen wie in kleinen Städten so manches geboten. Gustav Rickelt schreibt darüber in seinem Buche „Schauspieler und Direktoren" (verlegt bei Dr. P. Langenscheidt, Berlin) u. a.: „Zur wirtschaftlichen Misere der Schauspieler gehören auch die oft geradezu unglaublichen hygienischen Verhältnisse, die an vielen Theatern bestehen. Die Räumlichkeiten, in denen die Schauspieler sich während der Proben und während der Vorstellung, d. h. also den größten Teil des Tages und abends über aufhalten müssen, sind oft in einem derartigen Zustande, daß sie allen sanitären und sittlichen Anforderungen Hohn sprechen. Mangel an genügendem Licht und Luftwechsel, ungenügender Schutz gegen Zugwind und Feuchtigkeit, im Winter ungenügende Beheizung der Bühnenräume aus Sparsamkeitsrücksichten

sowohl während der Proben wie der Vorstellungen gefährden die Gesundheit der Schauspieler, die an solchen Theatern tätig sind, in jeder Weise. Oft ist nicht einmal genügende Gelegenheit sich zu waschen vorhanden. Die Bedürfnisanstalten in den Bühnenräumen sind in sanitärer Hinsicht durchaus nicht einwandfrei, ja, es sind mir Fälle bekannt, daß an verschiedenen Theatern derartige Anstalten überhaupt nicht vorhanden sind. Ich kenne die Schaupielergarderobenräume in einem großstädtischen Theater, die derat beschaffen sind, daß man Sträflingen nicht zumuten würde, sich in diesen Löchern aufzuhalten. Künstlern, die oft drei bis fünf Stunden gezwungen sind, in diesen Räumen anwesend zu sein, um sich vorzubereiten, die dichterischen Gebilde darzustellen, sich in der für die Darstellung nötigen Stimmung zu erhalten, wird solches zugemutet!" — Schon die Hygiene und der gute Geschmack erfordern also eine Verbesserung der Künstlergarderoben und Konversationsräume, die, wie wir an Abbildung 6 und 7 sehen, auch ohne übertriebenen Luxus anheimelnd und stimmungfördernd wirken können. Auch in dieser Richtung bringt also unsere moderne Theaterbaukunst ersehnte Abhilfe und gutes Neue.

Schließlich und endlich muß auch in unseren Tagen die Theaterbaukunst Hand in Hand mit der Literatur gehen, welcher sie volle Wirkungs- und Entwicklungsmöglichkeit bieten soll. D. h. ein idealer moderner Theaterbau muß sich in seinen Größenverhältnissen dem darzustellenden Stoffe anpassen. Hatten aber die alten Griechen nur den gewaltigen Stil ihrer Tragödien zu berücksichtigen und dieser Forderung durch riesige Verhältnisse ihrer Theater leicht entsprechen können, so ist unsere heutige Theaterbaukunst insofern vor schwierige Probleme gestellt, als sie den verschiedenen Kunstgattungen unserer Bühnenliteratur gerecht werden soll. Eine ideale Lösung dieser Probleme kann nur so erzielt werden, daß man für die verschiedenen Kunstgattungen auch verschiedene Bauten errichtet. Während unsere große Oper wie auch unser großes Schauspiel zur vollen Entfaltung eine große Bühne und einen weiten Zuschauerraum verlangen, bedarf die kleine Oper, das Singspiel und das Konversationsstück im Schauspiel zur vollen Wirksamkeit einer kleinen Bühne und eines intimen Zuschauerraumes. Ein vollkommener moderner Theaterbau ist also nur in Form eines Doppel-

Abb. 5. Das Großherzogliche Hoftheater in Weimar, Zuschauerraum.



Abb. 6. Künstlergarderobe.



Abb. 7. Konversationszimmer.

Künstlerräume im Neubau der Stuttgarter Hoftheater.

hauses denkbar, da nur so eine vollkommene Wiedergabe unserer heutigen Bühnenliteratur möglich ist.

Daß wir einen solchen Idealbau nicht nur erträumen, sondern im Neubau der Königlichen Hoftheater zu Stuttgart auch besitzen, verdanken wir dem vorbildlichen Zusammenwirken von Regierung und hervorragenden Fachmännern, unter diesen Baron Joachim zu Puttlitz und besonders Ernst von Possart, der bei der Beratung des Projektes am 8. November 1903 in einem Vortrage vor den Kgl. Majestäten und den Vertretern der Kgl. Regierung und des Fiskus in Stuttgart etwa folgende Ausführungen machte: „Ein würdiger und den verfeinerten Ansprüchen der heutigen Zeit Rechnung tragender Betrieb der Königlichen Theater bedarf unter allen Umständen zweier, in ihren Raumverhältnissen divergierender Schaubühnen, um die Grundbedingungen für eine stilvolle Darbietung der großen Oper und des klassischen Schauspiels einerseits, wie der Spieloper und der modernen Komödie andererseits zu erfüllen. — Die große Oper, speziell die musikalischen Dramen Richard Wagners, welche heute die Geschmacksrichtung des gesamten internationalen Publikums beherrschen und vermutlich auch noch nach 50 Jahren beherrschen werden, verlangen zu einer erstklassigen Wiedergabe ausgedehntere Räumlichkeiten als Mozarts Werke oder die Spielopern von Lortzing, Auber, Boieldieu und Delibes. — Werke, die in ihren Stoffen der Mythe, der vorchristlichen Zeit angehören, wie die Nibelungen, wie Medea und Odysseus, oder Tragödien, in denen, ähnlich wie im Goetheschen Faust oder in Byrons Manfred, die Geisterwelt in das irdische Leben hineinspielt, bedürfen zu ihrer wirkungsvollen Darstellung eines Theatersaales, in welchem der mächtige Raum des Orchesters die Bühne in glücklicher Weise von dem Zuschauer trennt; denn das Übersinnliche darf dem Hörer niemals greifbar in die Erscheinung gerückt werden. Wie hinter einem Schleier, der dem irdischen Auge das Geistesleben auf der Bühne halb verhüllt, sollten derartige Szenen sich entfalten. Nun aber ist ja auch ein großer Orchesterraum zugleich das Erfordernis für die vollendete Wiedergabe der Musikdramen Richard Wagners und aller der Komponisten, die in Bezug auf reichere Instrumentierung in seine Fußstapfen getreten sind, wie Strauß, Schillings, Hugo Wolf, Pfitzner, Massenet, Charpentier, kurz für die Vertreter derjenigen or-

chestralen Ausbildung und Verstärkung, welche mit Hektor Berlioz ihren Anfang nahm.

Anders dagegen ist es bei den Werken Mozarts, Lortzings, Aubers usw. Hier sind Zuschauerräume von der Größe der kaiserlichen Oper in Moskau, des Auditoriums in Chicago, der Scala in Mailand, sowohl für eine stilvolle Darbietung wie für die Aufnahmefähigkeit des Publikums durchaus ungeeignet.

Und ähnlich wie in der Oper verhält es sich auch mit den Gaben der modernen Komödie und des Lustspiels. Hier soll der Mensch auf der Bühne mit den einfachsten Ausdrucksmitteln auf den Menschen im Auditorium wirken. Wo der weite Zuschauerraum bei den erstgenannten großen dramatischen Werken eine Wohltat ist, wird er hier zur Plage. Was nützt das redlichste Bemühen des Darstellers, wenn die Regungen der Seele auf seinem Gesichte nicht mehr zu erkennen sind, die feineren Schattierungen der Stimme nicht mehr wirken können? Die Orestie des Aeschylos, der Oedipus, Wallenstein oder ein Drama wie die Hebbelschen Nibelungen verlangen notgedrungen eine andere sprachliche Behandlung als das moderne deutsche Lustspiel und das französische Salonstück. Wo die Wucht des Trimeters oder die hohe Gangart des fünffüßigen Jambus einen getragenen breiten Ton erfordern, wo die Handlung mächtige Massenentfaltung auf der Bühne notwendig macht, wie in Wilhelm Tell, in der Jungfrau von Orleans oder in Julius Cäsar, da ist das große Haus am Platz, wo aber die Darstellung des täglichen Lebens eine bis in die kleinsten Nüancen natürliche, oft nur leise hingehauchte Sprechweise bedingt, wo der Zuschauer jeden Blick, jede Miene des Darstellers erfassen muß, um die Feinheiten seiner Seelenmalerei zu verfolgen, da bedürfen wir eines intimen Zuschauerraumes, der den Schauspieler nicht zu weit vom Zuhörer trennt und der den Rapport zwischen Bühne und Publikum stets ermöglicht. Wie schwer tun sich unsere Künstler bei solchen Aufgaben in einem großen Auditorium, wie anders wirken sie da in einem intimen Theater!"

So sprach ein Theatermann, dem man wohl kaum den Vorwurf einer unbedingten Anhängerschaft an jegliche moderne Theaterreform machen kann. Aus seinen eigensten und reichsten Erfahrungen heraus



Abb. 8a. Die neuen Kgl. Hoftheater in Stuttgart. Ansicht aus der Vogelschau.



Abb. 8 b. Das große Haus der neuen Kgl. Hoftheater in Stuttgart, Außenansicht.

hat Ernst von Possart über die Zweiteilung des Theaters gesprochen und ihre Notwendigkeit nachgewiesen.

Trotzdem wird man noch von manchen die Frage hören: „Warum denn auf einmal zwei Theater, wenn es bisher in einem gegangen ist?“ — Gewiß, „gegangen“ mag es wohl sein, es frägt sich nur, ob damit immer die volle Wirkung des Kunstwerkes erzielt worden ist und der Erfolg auch immer so groß war, wie er bei entsprechenden Raumverhältnissen des Theaters dem Werke hätte zuteil werden können. Nur ein Fachmann aber, der die Wirkung eines und desselben Kunstwerkes in verschiedenen Räumen selbst vielfach erprobt hat, wie eben Ernst von Possart, kann den Wert und die Notwendigkeit eines Doppeltheaters richtig beurteilen. Und jeder Kunstverständige, der eine Mozartaufführung in München zuerst im Residenztheater und dann im großen Hof- und Nationaltheater gehört, eine Ibsen- oder Strindberg-Aufführung erst im Deutschen Theater und darauf in den Kammerspielen Reinhardts erlebt hat, wird einen entschiedenen Unterschied verspürt haben und Possarts Worten gerne Glauben schenken. Seine Ratschläge haben den idealsten Theaterbau Deutschlands mitbegründet. Daß doch immer und überall der Fachmann das erste Wort behielte!

Der Stuttgarter Hoftheaterneubau wurde im September 1909 von dem uns wohlbekannten Geh. Hofrat Professor Max Littmann begonnen. In Abbildung 8 sehen wir den mit einem Aufwand von rund 7 Millionen fertiggestellten Doppeldom in seiner ganzen vorbildlichen Form: Zwei Theaterbauten, einen kleinen links und einen größeren rechts, die durch ein Verwaltungsgebäude verbunden sind. Der auf festlichen Prunk angelegte Zuschauerraum des großen Hauses hat 1452, der in Biedermeierart gehaltene des kleinen Hauses 802 Sitzplätze. Dementsprechend sind auch die Dimensionen der beiden Bühnen andere. Die große mißt 21½:28, die kleine 11:20 Meter. Zwischen diesen beiden Häusern, die sich auch schon in ihrer Außenarchitektur sinnvoll voneinander unterscheiden, dehnt sich das 54½ Meter lange, schlichter gehaltene Verwaltungsgebäude mit den Kanzleiräumen, Bibliotheken und Garderobenmagazinen. In seinen Kellerräumen ist ein sehr gemütliches Restaurationslokal, das auch für Nichttheaterbesucher zugänglich ist, untergebracht. Parallel zum Verwaltungsgebäude und

mit ihm durch Seitenflügel verbunden, liegt rückwärts das riesige Kulissenhaus, von dem aus beide Bühnen, die mit Versenksystem, Hinter- und Seitenbühnen zum Dekorationswechsel ausgestattet sind, in denkbar einfachster Weise bedient werden können. Natürlich stehen auch alle übrigen Räumlichkeiten, wie Künstlergarderoben, Proben- und Konversationszimmer usw., ganz auf der Höhe unserer heutigen Theaterbaukunst. — Das freundlich aufgefaßte Neue hat der Stuttgarter Hofbühne schon längst einen besonderen Rang unter den deutschen Hoftheatern gesichert. Mit ihrem Musterbau aber, der einen neuen Typus vorstellt, gewann sie einen unvergänglichen Ehrenplatz in der Geschichte des deutschen Theaters.

Dem Idealbilde des Stuttgarter Doppelhauses kommen einige Groß- und Residenzstädte insofern nahe, als sie im Besitze von getrennten Opern- und Schauspielhäusern sind, die sich durch ihre Größenverhältnisse zweckentsprechend voneinander unterscheiden. Von mittleren Städten gibt es nur wenige, die einen zweiteiligen Theaterbetrieb besitzen. Dort, wo er durchgeführt wurde, zeitigte er auch die schönsten Früchte, wie z. B. in Zürich. In vielen anderen Städten aber hat gerade die Verachtung des Doppelhauses den städtischen Theaterbetrieb arg geschädigt. Es entstanden nämlich private, intime Schauspielhäuser, die zu einer großen Konkurrenz der Stadtbühnen wurden, so z. B. in Düsseldorf, Bremen, Königsberg und anderen Städten. Diese Privattheater zogen infolge ihrer intimen Raumverhältnisse, die besonders der modernen Komödie zugute kamen, das feinsinnige Schauspielpublikum immer mehr an sich, so daß die Stadttheater sich schließlich mit der Rettung eines Ansehens als Opernbühne begnügen mußten.

Viele mittlere und kleine Städte werden sich allerdings aus Geldnot auch in Zukunft ein Doppeltheater versagen müssen. In diesen wird bei einem Theaterneubau, soll er schon allen Kunstgattungen dienen, am besten ein Ausgleich zwischen beiden Theatergrößen angestrebt werden, der aber eher dem kleinen als dem großen Hause zuneigt. Auch dieser Notwendigkeit kann unsere moderne Theaterbaukunst gerecht werden und trotz der engeren Grenzen Gutes leisten. Ein Beweis dafür ist das von dem erfolgreichen Berliner Architekten Oskar Kaufmann, dem Erbauer des Theaters in der Königgrätzer Straße (ehemals Hebbeltheater) und der „Volksbühne" am Bülowplatz in Berlin,

Abb. 9. Das neue Stadttheater in Bremerhaven, Vorderansicht.

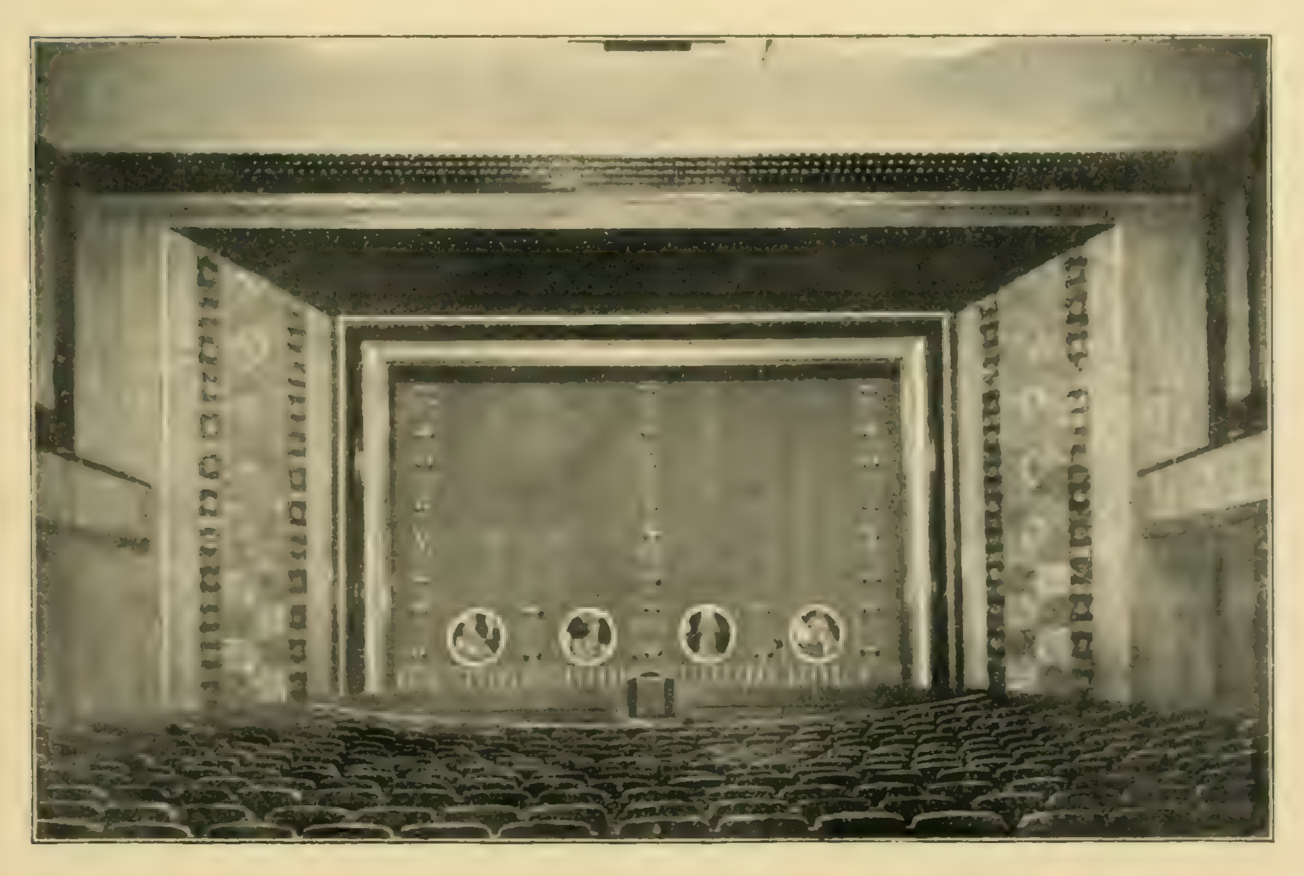


Abb. 10. Das neue Stadttheater in Bremerhaven, Blick auf die Bühne.

geschaffene neue Stadttheater in Bremerhaven (siehe Abbildung 9 und 10), das nur 680 Tausend Mark kostete und doch als Vorbild eines modernen, kleineren Stadttheaters gelten kann. — Die in ruhigen Linien monumental gehaltene Außenfront und der schlicht vornehme Zuschauerraum mit seiner warmen Holzverkleidung und geschmackvollen Bühneneinrahmung in schwarzem Marmor sind besonders erfreuliche Vorzüge dieses kleinen modernen Musentempels, der auch noch ein passendes Foyer für Vorträge usw. enthält. Daß endlich allen kleinen Städten, die sich die Pflege nur einer Kunstgattung, wie z. B. der Tagesliteratur, leisten können, ein intimer Theaterraum anzuraten ist, versteht sich von selbst.

Ist nach allen diesen Gesichtspunkten das Projekt des Theaterbaues vom künstlerischen Komitee reiflich erwogen und daraufhin der richtige Mann zur Ausführung bestellt, so darf man gewiß sein, daß, den vorhandenen Mitteln entsprechend, ein Kunstwerk entstehen wird, das allein die würdige Form für ein Kunst- und Idealtheater abgeben kann.

Selbständigkeit und reiche Kenntnisse des künstlerischen Theaterkomitees gehören auch zur Wahl des Theaterleiters, mit welcher der zweite Grundstein zum Kunst- und Idealtheater gelegt werden muß. Diese Aufgabe ist insofern noch verantwortungsvoller, weil durch sie auch die spätere innere Anlage des Betriebes und dieser selbst indirekt mitentschieden wird. Das Komitee muß also genau die notwendigen Fähigkeiten eines modernen Theaterleiters kennen, bevor es die Auswahl unter den Bewerbern trifft, die sich immer zahlreich einstellen und in verschiedene Gruppen zerfallen: In solche, die bereits ein Theater geleitet haben, also praktische Erfahrungen nachweisen können, ferner in Bühnenkünstler (Regisseure oder Schauspieler) und solche, die dem Theater nahestehen, wie z. B. Literaten, Musiker, Architekten usw. und schließlich in Kunstfreunde, die auf Grund ihres Reichtums oder gesellschaftlichen Vermögens auch eine führende Rolle im Theaterleben spielen zu können glauben. Während diese erst zuletzt in Betracht gezogen werden sollten, da Geld oder gesellschaftliches Ansehen nie und nimmer als Befähigungsausweis für einen Bühnenleiter gelten können, wird die Beurteilung der übrigen Bewerber sich bedeu-

tend schwieriger gestalten und nach bestimmten Grundsätzen durchgeführt werden müssen.

Zunächst wäre hier Goethes Wort zu beherzigen:

„Höchstes Glück der Erdenkinder
Sei nur die Persönlichkeit. . . .“

Wie einer höheren Lehr- und Bildungsanstalt die Eigenart ihres Leiters ein ganz besonderes Ansehen verleiht und ihren Rang mitbestimmt, so muß auch bei der Wahl eines Theaterleiters in erster Linie auf eine Persönlichkeit Wert gelegt werden, die dem Kunstinstitut ihren eigenen Stempel aufdrücken und ein besonderes künstlerisches Gepräge verleihen kann. Auf eine Individualität also, die, fremd aller Schablone, selbstschöpferisch ihre eigenen Wege und Ziele verfolgt. Nur durch einen solchen Führer kann heute eine Bühne über den Durchschnitt hinaus zu besonderer Geltung gelangen und an dem edlen Wettstreit teilnehmen, zu welchem alle fortschrittlichen Bühnen im Interesse unserer Theaterkunst berufen sind. — Wenn man heute vom Deutschen Theater in Berlin spricht, so denkt man unwillkürlich auch an Max Reinhardt, dessen Eigenart sein Theater nach innen und außen in fruchtbarster Weise bestrahlt. Wie anders spiegelt sich Viktor Barnowsky in seinem künstlerisch vornehmen Lessingtheater wieder! Ebenso haben die Meinhard- und Bernauer-Bühnen (Berliner Theater, Theater in der Königgrätzer Straße und Komödienhaus) ihr eigenes künstlerisches Gepräge. Aber auch außerhalb Berlins haben Theater vermöge ihrer eigenartigen Leiter ihre besondere Note. Man denke z. B. an Dr. Loewenfeld und sein Hamburger Stadttheater, an Max Martersteig und das städtische Schauspiel in Leipzig, an Dr. Hagemann und das Hoftheater in Mannheim, an Jarno in Wien und die Josephstädter Bühne u. a. m. Und nicht nur im Schauspiel, auch in der Oper färbt die Eigenart des Leiters auf den Kunstbetrieb ab. So wird z. B. die Leipziger Oper mit Recht nach Otto Lohse bewertet, dessen impulsiv-kraftvolle Kunst jede Aufführung zu einem neuen Erlebnis gestaltet. Und verdankt nicht Straßburg seinen heutigen Ruf als Musik- und Opernstadt in erster Linie Hans Pfitzner, der jahrelang dort als Operndirektor und Reformator gewirkt hat? Daß auch sonst alle großen Phasen unserer Theaterbewegung

durch hervorragende Bühnenleiter charakterisiert werden, spricht abermals und deutlich für die Macht der Persönlichkeit.

Sind nun von den Bewerbern die hervorstechendsten Begabungen in die engere Wahl gezogen, so wird dann freilich erst noch ihre praktische Befähigung besonders nachzuprüfen sein. Will es nun der glückliche Zufall, daß einer unter diesen Kandidaten sich bereits als Theaterleiter bewährt hat, so wird man mit seiner Wahl wohl am sichersten gehen und einer langwierigen Entscheidung enthoben sein. Anders aber, wenn es sich nur um Persönlichkeiten handelt, die noch keine Direktion geführt haben, deren Eignung für dieses schwere Amt erst gründlich erwogen werden muß. In diesem Falle wird man am besten ihre bisherige praktische Betätigung auf dem Gebiete moderner Theaterkunst zur Beurteilung heranziehen. Nur an Taten kann sich ein Talent erweisen und erst recht das eines Theaterleiters, der nicht bloß gute Gedanken haben, sondern auch zu ihrer Ausführung befähigt sein muß. — Deshalb sind nicht nur theoretische, sondern auch praktische Befähigungsnachweise unbedingt erforderlich. Zu solchen rechne ich in erster Linie Regie-Erfolge, weil sie am ehesten über die selbstschöpferische Kraft eines Bühnentalentes Aufschluß geben und gleichzeitig sowohl die Beherrschung des künstlerischen wie auch des technischen Bühnenapparates nachweisen können. Wenn es bisher geschehen konnte, daß allein auf Grund einer umfangreichen dramaturgischen Bucharbeit oder journalistischer Aufzeichnungen, also nur auf schriftstellerische Leistungen hin, Männer zu Theaterleitern ernannt worden sind, so waren das Experimente, die, wenn sie auch hie und da Erfolg hatten, entschieden verworfen werden müssen. Dem Zufall dürfen wir das Wohl unseres Theaters nie und nimmer überlassen. Ein guter Bühnentheoretiker braucht ja noch lange kein guter Bühnenpraktiker zu sein und umgekehrt. Daß es aber bei einer Theaterleitung mehr auf die Tat als auf das Wort ankommt, wird im Ernst wohl niemand bezweifeln. Deshalb wird ein verdienter, selbstschöpferischer Regisseur einem noch so begabten Theoretiker und Literaten bei der Wahl zum Theaterleiter stets vorzuziehen sein. Damit ist natürlich nicht gesagt, daß der neue Direktor literarisch ungebildet sein darf. Im Gegenteil! Aber seine literarische Bildung muß als selbstverständliche Begleiterscheinung seiner sonstigen direktorialen Eignung angesehen werden.

Übrigens wird es heute wohl wenige hervorragende Schauspielregisseure geben, die in den wichtigsten literarischen Dingen nicht Bescheid wissen. Kenntnisse, die sich ihnen bei ihrer Arbeit von selbst ergeben und mit Fleiß leicht vervollkommnen lassen. Die Fähigkeit zur Theaterpraxis dagegen, die mit Routine nicht verwechselt werden darf, ist angeboren und läßt sich selbst bei vollkommenster literarischer Fachbildung nicht erlernen. Deshalb ist der Nachweis einer praktischen Befähigung von weitaus größerer Wichtigkeit.

Eine andere Frage, die das Wahlkomitee ernsthaft beschäftigen muß, ist das Alter des Direktionskandidaten. Es gibt noch immer viele Menschen, die eine geistige Reife an ein bestimmtes Alter festnageln, anstatt sie als etwas ganz Individuelles zu betrachten. Genau so wird noch an verschiedenen Theatern das sogenannte Militärmaß für gewisse Rollen gefordert. Auf diese Weise sind schon unzählige Unwürdige den Würdigen vorgezogen worden, bloß weil sie um einige Jahre älter oder um ein paar Zentimeter größer waren. — Ganz besonders glaubt man aber bei Vergebung von leitenden Stellungen unbedingt dem höheren Alter den Vorzug geben zu müssen, ein Standpunkt, der so unsinnig und verkehrt ist, wie nur irgend einer. — „Man meint immer", sagte Goethe lachend, „man müsse alt werden, um gescheit zu sein, im Grunde aber hat man bei zunehmenden Jahren zu tun, sich so klug zu erhalten, als man gewesen ist. Der Mensch wird in seinen verschiedenen Lebensstufen wohl ein anderer, aber er kann nicht sagen, daß er ein besserer werde, und er kann in gewissen Dingen so gut in seinem zwanzigsten Jahre Recht haben als in seinem sechzigsten." — Diese weisen Worte behalten auch im Kunst- und Theaterleben ihre Richtigkeit. Ja, gerade hier zeigt es sich oft und deutlich, daß nicht erst im hohen Alter die Gipfelpunkte zu erreichen sind, am wenigsten die, welche eine ebenso geistige wie physische Elastizität erfordern. Wer hat diese doppelte Rüstigkeit nötiger als der Theaterleiter, der den verschiedensten Stürmen standhalten soll! Und braucht er nicht auch Wagemut und Trotz, eine anfeuernde Begeisterung zur Umschiffung der Klippen, die keinem Theater erspart bleiben? Kraft, Kühnheit und Begeisterung sind aber in erster Linie das Rüstzeug der Jugend und nicht des Alters. Man mache deshalb die Würde zum Theaterleiter nicht unbedingt von grauen Haaren abhängig, sondern

freue sich, wenn sich unter den Bewerbern Persönlichkeiten finden, die nebst ihrer praktischen Eignung auch noch die Widerstandskraft und Zähigkeit der Jugend besitzen. Gerade in letzter Zeit haben sich junge Theaterleiter, die ohne direktoriale Praxis auf ihre heutigen Posten gestellt worden sind, besonders hervorgetan und Erfolge erzielt, um die ihre viel bejahrteren Vorgänger vergebens gerungen haben. So z. B. Dr. Eger in Darmstadt (Hoftheater), Albert Kehm in Bern (Stadttheater), Otto Maurenbrecher in Kottbus (Stadttheater) u. a. m. — Manches Unternehmen, das als verloren galt, hat jugendliche Arbeitslust gerettet, jugendliche Ausdauer hochgebracht, jugendliche Phantasie erneuert und verbessert. Fortschritt und jugendliche Tüchtigkeit sind Eins! Man gebe ihr also freie Bahn und Gelegenheit zu fruchtbarer Entfaltung! — Als Georg von Sachsen-Meiningen, der geniale Theaterfreund, auch den bildenden Künsten eine würdige Stätte bereiten wollte, schrieb Wilhelm von Kaulbach an den Vertrauensmann des Herzogs u. a. Folgendes: „Wer aber den hohen Beruf und den Entschluß hat, auf solche Art Gründer und Förderer eines neuen Unternehmens zu werden, der erwählt sich dazu am besten eine neue Kraft und gibt einem jungen Talente die Gelegenheit, seine Schwingen zu entfalten. Denn, wenn es auch dankenswert ist, den Meistern, die bereits auf dem Felde der Kunst und Wissenschaft ihre Taten getan haben, eine ehrenvolle Muße zu gewähren, wie im vorigen Jahrzehnt zu Berlin durch einige Berufungen geschah, so wird doch volleren Ruhm und reicheren Erfolg derjenige hohe Pfleger des Schönen gewinnen, welcher jugendlich aufstrebenden Geistern den Beweis ihrer Genialität möglich macht, und dadurch nicht nur Wiederholung des schon Dagewesenen, sondern ein fortschreitendes Neues hervorruft." — Ein Rat, der auch bei der Wahl eines Theaterleiters volle Beachtung verdient.

Endlich wäre noch der Grundsatz zu berücksichtigen: Wer andere beherrschen will, muß zunächst sich selbst beherrschen können! Mit anderen Worten: Ein idealer Theaterleiter muß auch geeignete menschliche Qualitäten besitzen. Nur hüte sich das Wahlkomitee bei Erwägung derselben vor allzugroßer Ängstlichkeit! Man weiß, daß die Lichtseiten einer besonderen Begabung oft auch ihre Schatten werfen, die das menschliche Bild des Künstlers zu leicht verdunkeln. Solche

Mängel mögen, wenn sie die unerläßliche Respektstellung des Theaterleiters nicht gefährden, ruhig übersehen werden. Lassen dagegen Ruf und Charakter mit Sicherheit auf eine nachteilige Beeinflussung des Theaterbetriebes schließen, dann ist natürlich alle Genialität wertlos und der Bewerber entschieden abzulehnen.

Nach bestimmten, lauteren Gesetzen also muß die Prüfung vollzogen werden, aus welcher der berufene Leiter eines Kunst- und Idealtheaters hervorgehen soll. Dazu kommt natürlich noch die Forderung, daß Wahrheit und Gerechtigkeit die Wähler leite, damit ihre Entscheidung auch die wahre und richtige werde. Nie aber wird sie das sein können, wenn sie durch Protektion oder Geld herbeigeführt wird, wie es leider so oft noch geschieht.

Zu unserer Schande muß gesagt werden, daß in großen wie in kleinen Städten die obersten Priesterstellen unserer Bühnenkunst auch heute noch käuflich sind. So war z. B. am 9. Mai 1916 im „Neuen Wiener Journal" in einem „Nachklänge zum Direktionswechsel im Deutschen Volkstheater" betitelten Aufsatz u. a. zu lesen, daß bei der Wahl „keineswegs die künstlerischen Qualitäten den Ausschlag gegeben haben, sondern daß ganz einfach die große Brieftasche entschieden hat." Wie hier in dieser Tageszeitung gehört fortan jede Theaterbehörde an den Pranger, die in gänzlicher Verkennung ihrer kulturellen Pflichten die Leitung ihres Theaters einfach an den Meistbietenden verschachert. Ist so etwas bei unseren höheren Schulen oder sonstigen Bildungsanstalten auch nur denkbar? Und hat unsere Schaubühne nicht noch höhere Bedeutung, die, wie Schiller sagt, die Bildung des Verstandes und des Herzens mit der edelsten Unterhaltung vereinigt? Liegt uns ihre Zukunft wirklich am Herzen, dann darf auch die Leitung eines Theaters nur einem wahrhaft befähigten, würdigen Manne überlassen werden.

Ist ein solcher endlich aus der Wahl hervorgegangen, dann muß auch seine Wertschätzung sichtbar zum Ausdruck kommen und zwar dadurch, daß die Stellung, welche man ihm nun anvertraut, auch wirklich zu einer Ehren- und Vertrauensstellung gemacht wird. Das wird sie aber nur dann, wenn der Anstellungsvertrag den Theaterleiter künstlerisch und finanziell von vornherein sicherstellt. Verantwortlich für diese Garantien ist die Theaterbehörde, welcher die würdige

Siehe S. 86

Gestaltung des Anstellungsvertrages obliegt. Auch bei dieser Aufgabe wird, ähnlich wie beim Theaterbau, die technische Behörde alle geschäftlichen Fragen, wie z. B. das feste Gehalt des Direktors, die Finanzierung des Betriebes usw. zu erledigen haben. Im Übrigen aber muß auch hier das künstlerische Komitee frei handeln können und vor allen Dingen darauf bestehen, daß dem Direktor im Vertrage die volle künstlerische Schaffensfreiheit zugesichert werde. „Der Starke ist am mächtigsten allein!" Auch der befähigte Theaterleiter hat als erwählter Fachmann Anspruch auf Alleinherrschaft in seinem Reiche, umsomehr, als er mit Antritt seiner Regierung auch die ganze Verantwortung für seine Wirksamkeit übernimmt. Zu dieser wird er jedoch nur dann herangezogen werden können, wenn seine Tätigkeit in keiner Weise gehemmt worden ist. — Auch gegen die künstlerische Schaffensfreiheit des Theaterleiters wird heute noch viel und schwer gesündigt. Am meisten von unsern Theaterbehörden selbst, die, über eine berechtigte Kontrolle hinaus, in die künstlerischen Direktionsgeschäfte nicht nur willkürlich eingreifen, sondern diese Einmischungen sich sogar vertraglich ausbedingen. Als Beweis dafür diene der Anstellungsvertrag, den gleichfalls der bereits erwähnte Direktionswechsel im Wiener Deutschen Volkstheater gezeitigt hat. Über diesen war im amtlichen Blatt des Deutschen Bühnenvereines „Die deutsche Bühne" am 21. Februar 1916 Folgendes zu lesen: „Die einzelnen Vortragspunkte sind Kuriositäten. Der neue Pächter hat zunächst alle Verträge der alten Direktion zu erfüllen, alle Gebäude-, Einrichtungs- und Fundus-Nachschaffungen zu bestreiten, die der Verein nach Ablauf der Pachtzeit für sich in Anspruch nimmt. Nicht einmal seinen Schreibtisch und die Bücher und Dokumente, die der Herr Direktor sich angeschafft hat, darf er wieder mitnehmen. Ohne Zustimmung des Vereinspräsidenten darf der Direktor auch nicht in den Ferien mit seinem Ensemble anderwärts gastieren oder Gastspiele fremder Bühnen, wenn auch sehr berühmter, abschließen. Ein und dasselbe Stück darf höchstens zweimal hintereinander gegeben werden. Der Direktor hat bei einem sonstigen Pönale von 1000 Kronen wöchentlich mindestens (!) drei moderne, dichterisch wertvolle Stücke ernsten und heiteren Charakters zu geben. Und der Ausschuß des Vereins wird der oberste Richter über den „dichterischen Wert" dieser Stücke sein! Der Direktor muß sich jederzeit über die

Wahl der Stücke, über die Besetzung der Hauptrollen, über die dekorative Ausstattung mit dem Ausschuß beraten, und es werden diese Konferenzen gleichzeitig als „Gerichtshöfe" fungieren, welche die Geldstrafen über den Direktor zu verhängen haben. Der Direktor wird sich ohne einen Tausendkronenschein niemals in eine solche Ausschußsitzung wagen dürfen. Der Ausschuß hat weiter das Recht, die vom Direktor gewählten Regisseure abzulehnen und überhaupt die Entfernung solcher Angestellten oder Künstler aus dem Theaterverbande zu verlangen, die nach Ansicht des Ausschusses dem Gedeihen des Theaters im Wege stehen. Für jede Woche, in welcher der Direktor eine solche, dem Ausschuß des Theaters unsympathische (!) Person weiter beschäftigt, hat der Direktor 1000 Kronen Pönale zu bezahlen. Der Ausschuß hat das Recht, durch einen Delegierten die Annahme eines neuen Stückes zu inhibieren und wird die Aufführung eines vom Ausschusse abgelehnten Stückes im ersten Fall mit 1000 Kronen Pönale, im Wiederholungsfalle mit der Auflösung des Pachtvertrages beantworten." — Für einen Bewerber, dessen Wahl „die große Brieftasche" entschieden hat, mag so ein Vertrag vielleicht annehmbar sein, nicht aber für einen Mann, der auf Grund hervorragender Befähigung eine Ehren- und Vertrauensstellung als Direktor anstrebt. Für diesen gibt es nur einen Anstellungsvertrag mit gesicherter künstlerischer Schaffensfreiheit.

Ihre Zusicherung ist die letzte schwerwiegende Aufgabe der künstlerischen Theaterbehörde und es frägt sich nun, ob diese Körperschaft, die so verdienstvoll an der äußeren Anlage eines Kunst- und Idealtheaters mitgearbeitet hat, nach dessen Übergabe an den Theaterleiter von der Bildfläche verschwinden soll. — Keineswegs! Ihr eigentliches Programm ist zwar zu Ende, aber auf anderem, fernerliegendem Gebiete winken ihr noch allerhand erstrebenswerte Lorbeeren. So kann sie z. B. später als Vermittlungsstelle zwischen Theaterleitung und Publikum noch viel Gutes schaffen. Aus dem Publikum heraus erwachsen wird sie über dessen Wünsche jederzeit unterrichtet sein und dieselben in bester Form dem Theaterleiter zu übermitteln wissen. Und umgekehrt wird sie auch mit den Absichten des Theaterleiters am ehesten vertraut sein und für dieselben im Publikum Interesse und Verständnis wecken können. Ihr Fortbestehen wird sich auch insofern verlohnen, als nun endlich eine Behörde da sein wird, die ihrer künstlerischen Be-

schaffenheit wegen mit dem Theater wahrhaft fühlt und lebt und infolgedessen jederzeit zu neuen Theaterfragen Stellung nehmen kann, während doch die meisten unserer heutigen Theaterbehörden durch Interesselosigkeit jeden inneren Kontakt mit ihren Theatern verloren haben und den Bedürfnissen derselben wie Fremde gegenüberstehen. Wie oft kommt es vor, daß sie nur noch zwangsweise ganz offizielle Vorstellungen oder Gastspiele besonderer Bühnengrößen besuchen, daß sie selbst die ersten Namen des heimischen Künstlerpersonals nicht kennen usw. Sie glauben eben das Ihrige bei der Gründung fürs Theater getan zu haben und den Betrieb dann ganz sich selbst überlassen zu können. Das ist aber falsch, da auch unser Theaterwesen mit der Zeit gehen muß und immer neue Wandlungen durchmacht, immer neue Ansprüche stellt. Wie soll aber diesen eine Theaterbehörde gerecht werden, die ihren Theaterbetrieb gar nicht kennt? — Ein künstlerisches Komitee dagegen, das sein ganzes Wissen und Können für eine vollkommene Theateranlage mit Begeisterung eingesetzt hat, wird die weitere Entwicklung des Unternehmens mit gleicher Liebe verfolgen und dem Betriebe ein Verständnis entgegenbringen können, das eben einer technischen Behörde von Haus aus meistens fehlt. Und nicht nur für die Kunst, auch für die Künstler wird es ein Herz haben und ihnen unter besonderen Umständen Rat und Hilfe angedeihen lassen. Wie notwendig wäre eine solche da und dort z. B. jetzt im Kriege gewesen, wo Bühnenkünstler über Nacht willkürlich auf die Straße geworfen wurden und die Herren vom städtischen Theaterausschuß taten, als ob sie die Sache gar nichts anginge! Wie anders hätte sich da eine Behörde gezeigt, die Kunst und Künstlern innerlich verbunden ist! — Und würde eine solche nicht auch dem Theaterleiter als Helfer in der Not willkommen sein? — In mehrfacher Beziehung also wird die künstlerische Theaterbehörde auch für den Betrieb eines Kunst- und Idealtheaters von Nutzen sein und damit ihren Fortbestand wiederholt rechtfertigen können.

Von grundsätzlicher und darum größerer Bedeutung bleibt natürlich die Arbeit, die sie schon getan hat. Wir verdanken ihr die würdige Theaterform und auch den Mann, der sie beseelen und somit einen idealen Theaterbetrieb sicherstellen kann. Es erübrigt sich also nur noch diese Innenanlage zur Besprechung, und so bewahrheitet es sich auch hier: Ein guter Anfang ist die Hälfte des Ganzen!

„Da ist Poesie, da ist Malerei, da ist Gesang und Musik, da ist Schauspielkunst und was nicht noch alles: Wenn alle diese Künste und Reize von Jugend und Schönheit an einem einzigen Abend und zwar auf bedeutender Stufe zusammenwirken, so gibt es ein Fest, das mit keinem anderen zu vergleichen ist. Goethe.

III.

Jeder Theaterleiter hat die moralische Pflicht, das ihm unterstellte Institut zum höchsten Grade seiner künstlerischen Leistungsfähigkeit emporzuführen und so seiner Theatergemeinde das Gesamtkunstwerk der Bühne im Sinne Goethes zu vermitteln. Wie er dazu gelangt, ist seine Sache und darum auch die grundsätzliche Einrichtung seines Betriebes, die Innenanlage des Theaters sein alleiniges Recht. Dieselbe kann auf verschiedene Weise erfolgen, da es viele Mittel und Wege gibt, die hier zum Ziele führen. Nur muß ihrer Wahl ein bestimmter Plan zugrunde liegen, ein festes „Programm", nach welchem die Räder des Uhrwerkes später ineinandergreifen sollen. Auch Goethe, der das Theater zunächst als eines der Geschäfte bezeichnet hat, die am wenigsten planmäßig behandelt werden können, kam schließlich zur Überzeugung, daß wohlüberlegte Grundsätze für einen Theaterleiter unerläßlich sind. Diese Maximen werden allerdings immer von Umständen abhängig sein, die einerseits in der künstlerischen Natur des Direktors liegen, andererseits in seiner Umwelt sich geltend machen. So wird z. B. sein Programm ganz besonders den künstlerischen Bildungsgrad des Publikums berücksichtigen müssen, dem er ein Führer und Erzieher sein soll. Damit ist natürlich nicht gesagt, daß der Theaterleiter sein künstlerisches Glaubensbekenntnis dem seiner Kunstgemeinde anpassen möge. Im Gegenteil! Sein Gott muß auch der seines Volkes werden! Aber die systematische Bekehrung dazu wird er bei seinem Direktionsplane nicht vergessen

dürfen; sie wird sein Vorgehen zumindest im Anfang mitbestimmen müssen. Dort, wo sie einfach übergangen wurde, hat sie sich noch immer arg gerächt. Bockiger Widerstand und blinder Anschluß ans Alte waren noch stets die traurigen Folgen. Schließlich ist es auch ganz begreiflich. So wie der Theaterleiter nicht über Nacht zu seiner gefestigten Kunstanschauung gekommen ist, sondern sich zu dieser erst durch Studium und viele Erfahrungen, ja vielleicht noch auf dornenvolleren Wegen durchringen mußte, so muß erst recht eine ganze Theatergemeinde schrittweise und durch planmäßige Belehrung das Neue verstehen und lieben lernen. Mit Zwang oder einigen Erlässen ist da nichts getan. Heinrich Laube hat darüber in seinem „Norddeutschen Theater" gesagt: „Ein Publikum läßt sich nie zum Lernen zwingen, es läßt sich nur zum Lernen führen, und zwar muß dieses Führen unscheinbar geschehen. Da lernt auch der Führer und entdeckt allmählich, ob er nicht im Begriffe stehe, zu weit führen zu wollen." Jeder neue Bühnenleiter wird daher gut tun, sich zunächst ein klares Bild von seinem Publikum zu verschaffen und darnach erst das Programm zur Erfüllung seiner Pflichten zu bestimmen. Dasselbe wird nun meistens Aufgaben umfassen, die ihn mit ihrer Schwere erdrücken müßten, wenn er sie nicht wie ein Feldherr überschaute und zu ihrer Ausführung entsprechende Hilfskräfte zur Seite hätte. Da er die Bestimmung derselben ganz genau kennt, wird er sie auch am besten selbst bestellen und so am glücklichsten die Grundfragen seines Theaterbetriebes zur Lösung bringen.

Art und Zweck dieser Hilfskräfte werden uns am deutlichsten werden, wenn wir unter den Händen eines idealen Direktors, der nicht nur vom grünen Tisch aus sein Theater regiert, sondern auch zugleich sein erster und bester Spielleiter sein muß, ein Gesamtkunstwerk der Bühne allmählich erstehen lassen.

Schon die Wahl des Stückes, das zu seiner vollendeten Darstellung gelangen soll, ist für ein Kunst- und Idealtheater von großer Bedeutung, denn sein Spielplan darf kein zielloses Durcheinander vorstellen. Er muß ohne Einseitigkeit eine bestimmte künstlerische Richtung haben und dabei dem zeitgenössischen Schaffen von Bedeutung ebenso wie den Klassikern gerecht werden. Soll er nun auch noch den speziellen literarischen Charakter des Direktors widerspiegeln, so wird er natürlich nur von ihm selbst zusammengestellt werden, die Wahl und Wertung

der aufzuführenden Stücke nur von ihm erfolgen dürfen. Diese dramaturgische Arbeit wird aber den wenigsten Leitern von größeren Theaterbetrieben möglich sein, besonders dann nicht, wenn sie auch als Regisseure stark in Anspruch genommen sind. Es fehlt ihnen die Zeit und Ruhe, um über alle wertvollen Neuerscheinungen im Schauspiel sowohl als auch in der Oper auf dem Laufenden zu sein, noch mehr aber, um sie gewissenhaft zu prüfen. Die Grundforderung eines künstlerisch-wertvollen Spielplans muß aber erfüllt werden und so wird seine Ausgestaltung am besten einer Hilfskraft anvertraut sein, die dazu befähigt ist und auch sonst auf Grund ihrer literarischen Urteilskraft dem Theaterleiter als Ratgeber nützen kann. Dieser literarische Beirat oder Dramaturg, wie er meistens genannt wird, ist heute auch an allen größeren Theatern vorzufinden. An den wenigsten aber ist seine Stellung die richtige, seine Verwertung eine solche, wie sie sein sollte. Meistens spielt er nur die Rolle eines besseren Sekretärs, der die Reklameschreiben an die Zeitungen zu verfassen, die Korrespondenz mit den Autoren und Verlegern zu führen hat und höchstens noch die Stücke lesen darf, welche dem Direktor von vornherein als minderwertig oder uninteressant erscheinen. Sein Urteil ist dann natürlich auch schon im voraus wert- und zwecklos. Solche Scheindramaturgen werden von vielen Direktoren nur angestellt, um ihren Theatern nach außen hin einen gewissen künstlerischen Anstrich zu geben. Ihr Dasein ist also ein Betrug und insofern gefährlich, als sie meistens auch ohne das nötige Wissen und Können unter der Dramaturgenflagge segeln und so viel Unheil im Kunstleben anrichten können. — Anders ist es natürlich, wenn wirklich befähigte Persönlichkeiten zu Dramaturgen bestellt werden und ihnen das zukommende Wirkungsfeld überlassen wird. Die segensreichen Folgen werden sich da bald einstellen und den Theaterbetrieb in verschiedener Weise ideell beeinflussen. Die Tätigkeit eines richtigen Dramaturgen wird sich ja nicht nur auf die Sichtung und Lektüre der dramaturgischen Neuerscheinungen beschränken. Mit der Neubearbeitung guter alter Stücke, die er unserem Zeitgeschmack anpaßt und so wieder brauchbar macht, mit der bühnenpraktischen Einrichtung und Vereinfachung von Werken, die in ihrer ursprünglichen Fassung für die heutige Darstellung ungeeignet sind, kann er sich noch wesentliche Verdienste um den Spielplan eines Kunst- und

Idealtheaters erwerben. Von diesem Standpunkte aus wird es nichts schaden, wenn er sich auch als Spielleiter betätigt hat oder betätigt, da er so die innere und äußere Lebensfähigkeit eines Bühnenwerkes am besten erfahren und praktische Kenntnisse sammeln kann, die ihm gerade bei Bühnenbearbeitungen von Stücken usw. gute Dienste leisten werden. Auch die erzieherische Arbeit des Theaterleiters, die nicht selten auf Schwierigkeiten stoßen wird, kann ein wirklicher Dramaturg günstig beeinflussen und erleichtern. Durch Vorträge bei Matineen oder, wie man jetzt richtiger sagt, bei Vormittagsunterhaltungen, wie sie an verschiedenen künstlerisch geleiteten Bühnen, so z. B. an den Hoftheatern Stuttgart, München, Dresden, am Schauspielhaus in Düsseldorf u. a. üblich sind, kann er dem Publikum die Eigenart von Autoren oder ihren Werken klarlegen und so die Aufführung derselben begründen. Ebenso wirken Vorbesprechungen in den Tageszeitungen oder regelmäßig erscheinenden Zeitschriften, wie sie in verschiedenen Städten, z. B. in Dresden („Der Zwinger", Blätter der Dresdner Hoftheater), Düsseldorf („Masken", Halbmonatsschrift des Düsseldorfer Schauspielhauses), Leipzig („Leipziger Bühne", Halbmonatsschrift für die städtischen Theater zu Leipzig), Zürich („Zürcher Theater-Concert- und Fremdenblatt"), Metz („Dramaturgische Blätter des Stadttheaters") u. a. herausgegeben werden. Ein idealer Dramaturg wird auch durch Hervorhebung der Dichtergedenktage, sei es in welcher Form auch immer, veredelnd auf das Theaterpublikum einwirken, es zur Einkehr und zu wahrhafter Wertschätzung unserer Meister bewegen. Ernst Leopold Stahl sagt darüber in seiner Schrift „Wege zur Kulturbühne" (verlegt bei Diederichs in Jena) Folgendes: „In der Veranstaltung von Dichterfeiern und Tondichterfeiern (also von sogenannten Kunstabenden und Matineen) in den Theatern selbst sehe ich auf Grund langjähriger Erfahrungen eines der ausgezeichnetsten, noch ganz wenig ausgenutzten Bildungsmittel. — Eine Bühne, die einen künstlerisch wirklich gründlich durchgebildeten Dramaturgen besitzt (jede Bühne müßte ihn besitzen), wäre imstande, wenigstens alle 14 Tage einen gut vorbereiteten Kunstabend zu veranstalten — vor allem zu billigsten Preisen für Schulen und Volksbildungsorganisationen, die korporativ dafür zu interessieren wären. Ihre Abhaltung müßte jedem Theaterleiter für die Dauer des Winters von den Städten zur un-
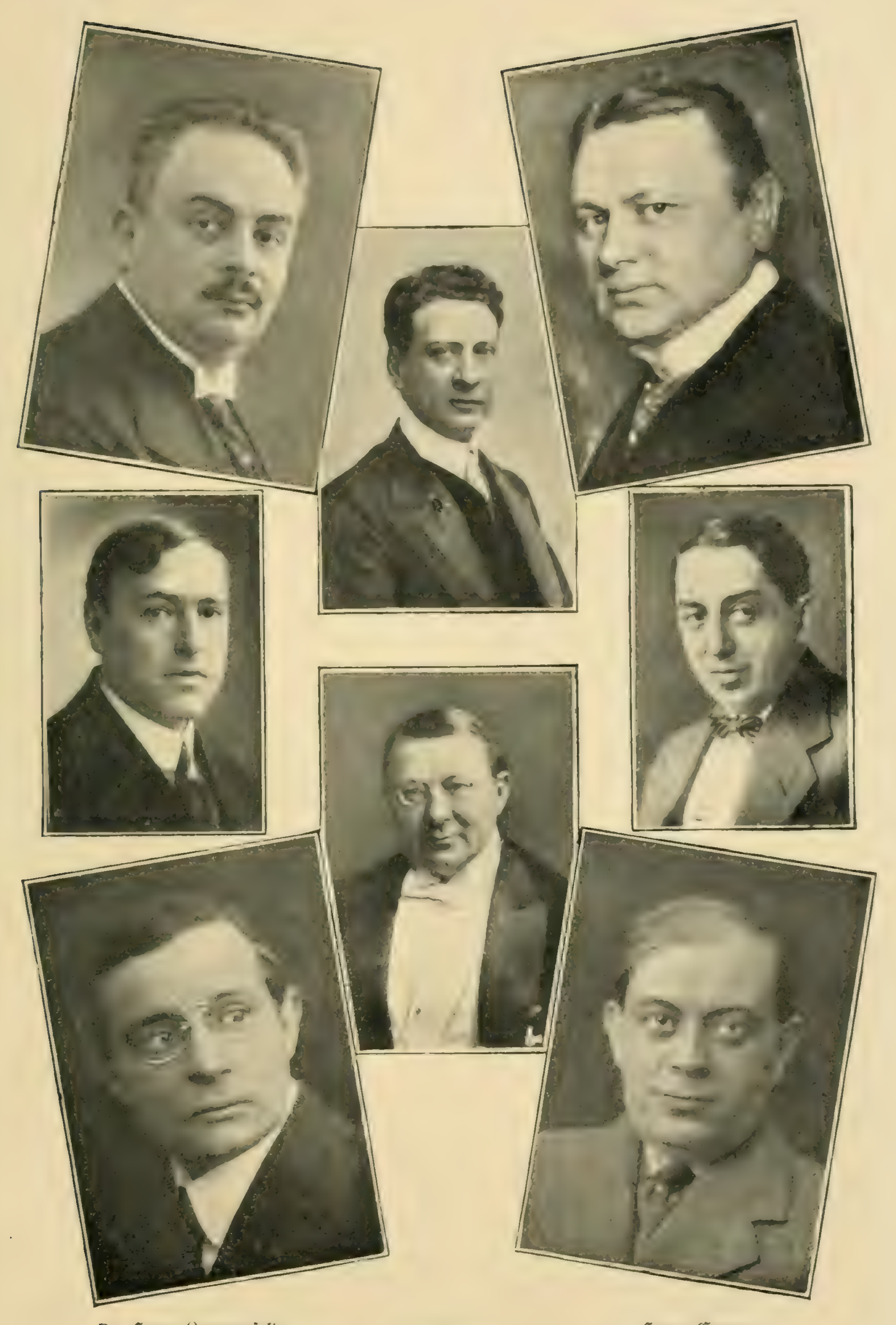
bedingten Pflicht gemacht werden." Und wieviel Gutes könnte er schließlich auch als liebevoller Berater der Schauspieler schaffen, denen er doch in literarischen Dingen von Haus aus überlegen sein muß! — Freilich kann dafür nur eine wahrhaft befähigte und imponierende Persönlichkeit in Frage kommen und ein Platz, der ihrer Würde entspricht.

Ist nun das Stück vom Direktor oder seinem Dramaturgen zur Aufführung bestimmt, so kommt es in die Hände dessen, der ihm die vollendete Bühnengestalt geben, es „in Szene setzen" soll. — Das kann nun auch nicht immer der Theaterleiter sein. Er wird vielleicht alle auf seiner Bühne zur Aufführung bestimmten Stücke lesen, aber nicht auch alle inszenieren können. Denn jede vollkommene Bühnendarstellung ist, wie schon Goethe sagt, ein Gesamtkunstwerk. Dieses fordert aber von seinem Schöpfer, dem Regisseur, die Hingabe aller seiner Kräfte, eine Konzentration seines Künstlertums, zu welcher selbst der tüchtigste Direktor seiner vielen anderen Aufgaben wegen nicht immer fähig ist. Er wird also auch hier auf eine Unterstützung angewiesen sein, die natürlich, je reichhaltiger und anspruchsvoller der Spielplan ist, auf desto mehr Hilfskräfte verteilt werden muß. Diese Regisseure sind nun mitberufen, den dramatischen Kunstwerken das Bühnenleben zu geben und sie so ihrer eigentlichen Bestimmung zuzuführen. Für den wahren Diener der dramatischen Kunst der verantwortungsreichste, dafür aber beglückendste Dienst. Seine Arbeit birgt auch gleich den schönsten Lohn in sich, denn jede geglückte Belebung eines Stückes ist für ihn der höchste Genuß, eine Erinnerung fürs Leben, ein Fest. Und Goethe sagt auch, wie dieses zustande kommt: Durch harmonischen Zusammenklang von W o r t, B i l d und G e b ä r d e. Daraus ergeben sich von selbst die Fähigkeiten, welche zur Reife eines Bühnenwerkes zusammenwirken müssen. Nicht eine Fähigkeit für sich allein, nur eine Gesamtbegabung kann dem Gesamtkunstwerk der Bühne voll und ganz gerecht werden.

Wie sieht es aber in Wirklichkeit aus? — Da haben wir zunächst Regisseure, deren Begabung hauptsächlich dem W o r t e zugute kommt. Sehr gescheite Männer, die meistens aus dem Gelehrten- oder Journalistenstande hervorgegangen sind, einen ehrlichen Drang zur Bühne, mitunter auch Stilgefühl und ein Auge für das äußerlich Wirksame besitzen, im Großen und Ganzen aber mehr mit dem Verstande als mit

dem Herzen den Problemen unserer Bühnenkunst beizukommen suchen. Das sind die Literatenregisseure, welche Carl Hagemann, einer unserer bedeutendsten Bühnentheoretiker, die Regisseure der Zukunft genannt hat. In seinem Buche „Regie“ sagt er wörtlich: „Der literarische Regisseur mit sicherem Bühneninstinkt, treffendem Stilgefühl, großer autoritativer und suggestiver Macht und verläßlicher Kenntnis der technischen Bedingungen aller Hilfskünste der Szene ist meiner festen Überzeugung nach der Regisseur der Zukunft — mögen auch manche älteren Schauspieler und vor allem die aus dem Schauspielerstand hervorgegangenen Regisseure noch so laut das Gegenteil behaupten.“ Zunächst einmal die Frage: Kann der Schauspieler-Regisseur nicht auch über das Rüstzeug verfügen, das Herr Hagemann dem Literaten-Regisseur ohne weiteres beilegt? O doch! Bliebe also nur noch die Herkunft aus dem Schauspielerstande, die ihn benachteiligen könnte. Das werden aber nicht nur ältere, sondern auch jüngere Schauspieler mit Erfahrung und Wissen ganz energisch bestreiten. — Umsomehr, als die Wirklichkeit gerade das Gegenteil von Hagemanns Behauptung beweist. Wo ist denn „das positiv Wertvollere“, das von Nicht-Schauspielern in Regiesachen bisher geleistet worden ist und zu einer solchen Anpreisung der Literaten-Regisseure berechtigen könnte? Welche Regietaten begründen ihren Vorzug vor den Schauspieler-Regisseuren? Jeder, der nur einigermaßen einen Überblick über unsere gesamte Bühnenarbeit hat, wird vergebens nach solchen überragenden Verdiensten forschen. Im Gegenteil! Er wird sogar feststellen können, daß die bedeutendsten Regietaten der letzten Zeit Männern zu verdanken sind, die aus der „Schauspielerei“, aus der Bühnenpraxis hervorgegangen sind. Ich will dabei gar nicht an Reinhardt denken, der als Regisseur ein Kapitel für sich bedeutet, welchem die Literaten-Regisseure in der Gegenwart überhaupt kein gleiches an die Seite stellen können. Max Martersteig faßt in seinem geistvollen Werke „Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert“ (verlegt bei Breitkopf & Härtel) sein Urteil über Reinhardt in folgenden Worten zusammen: „Er hat eine Bühne geschaffen, die literarisch, von scharfsichtigem Ehrgeiz geleitet, die fruchtbarste der Gegenwart genannt werden darf, und darstellerisch eine Jungkultur phantasiereichen, wenn auch nicht immer — oder noch nicht — phantasiereifen Stils darstellt.“ —

Es genügt die Erinnerung an den letzten großen Regieerfolg Barnowskys mit Werfels „Troerinnen“ und an die Inszenierung von Strindbergs „Traumspiel“ durch Meinhard und Bernauer, die mit einer seltenen Einstimmigkeit der Presse als die größte künstlerische Tat des ganzen letzten Bühnenjahres bezeichnet wurde. Ja, es wurde sogar behauptet, daß man mehrere Jahre im Berliner Theaterleben zurückgehen könne und keine Leistung finden würde, welche sich mit der großartigen Aufführung der Strindbergschen Riesendichtung messen kann. — Aber auch außerhalb Berlins müssen die hervorragendsten Regieleistungen gerade den Bühnenpraktikern angerechnet werden. Man muß nur Inszenierungen von Dr. Loewenfeld in Hamburg (in Oper und Schauspiel), Molière-Aufführungen von Karl Heinz Martin in Frankfurt a. M., Strindberg- oder Wedekind-Vorstellungen unter Leitung Erich Ziegels sr. Zt. in den Münchner Kammerspielen oder jetzt am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg, Hebbel- oder Shakespeare-Einstudierungen u. a. von Dr. Reucker oder seinem Oberregisseur Josef Danegger in Zürich erlebt haben, um die Arbeit der Bühnenpraktiker richtig würdigen zu können. Und sind nicht auch Josef Jarno, der unermüdliche Strindbergkämpfer in Wien, Alfred Bernau, der Leiter der Wiener Kammerspiele, Direktor Licho vom Alberttheater und Hans Fischer am Kgl. Schauspielhaus in Dresden trotz ihrer Herkunft aus dem Schauspielerstande als Regisseure berühmt und anerkannt? Hat nicht Hans Gregor, der ehemalige jugendliche Held und Liebhaber, durch seine Regiekunst in Berlin besonderes Aufsehen erregt und schließlich sogar die erste Operndirektion der Welt errungen? Auch Ernst v. Possart und die reichen Früchte seiner Münchner Bühnenleitung seien hier in dankbare Erinnerung gebracht. — Mit diesen Namen sind noch lange nicht alle Beispiele erschöpft, die gerade in Regiesachen die Überlegenheit der Bühnenpraktiker über die Literaten-Regisseure beweisen. Und das ist auch ganz natürlich. Goethe sagt vom Gesamtkunstwerk der Bühne ausdrücklich: „Da ist Schauspielkunst!“ Und „auf bedeutender Stufe“ soll diese Kunst mit den anderen Künsten zusammenwirken. Soll nun der Regisseur dieser Forderung entsprechen, den Schauspielern ein Führer sein, aus ihnen das Letzte und Beste ihrer Begabung herausholen und sie zu den höchsten Höhen schauspielerischer Gestal-



Dr. Hans Loewenfeld.
Rudolf Bernau.
Erich Ziegel.

Josef Jarno.
Hanns Fischer.

Hans Gregor.
Carl Meinhard.
Edgar Licho.

Hervorragende Regisseure aus der Bühnenpraxis.

tung mitreißen, was z. B. Reinhardt ganz besonders nachgerühmt wird, dann muß er eben auch selber schauspielerische Gestaltungskraft, schauspielerisches Talent besitzen. Ein dilettantisches Vormachen kann da nicht genügen und wird den Darsteller eher irre machen, als ans Ziel bringen. Auch die stärkste suggestive Kraft wird dabei nichts nützen, wenn ihr nicht das schauspielerische Ingenium zugrundeliegt. — Albert Bassermann beantwortete einmal die Frage, welchen Regisseuren er die stärksten Anregungen verdanke, folgendermaßen: „Reinhardt und Paul Lindau. Lindau ist ein Regisseur, der mit Reinhardt das gemeinsam hat, daß er dem Schauspieler alles vormachen kann. Das ist bei Reinhardt ja weiter kein Wunder, weil ja Reinhardt selbst einer unserer stärksten Schauspieler gewesen ist. Lindau dagegen war niemals Schauspieler, und darum ist seine in dieser Hinsicht geniale Fähigkeit so erstaunlich. Brahm ist auch niemals Schauspieler gewesen, konnte aber dem Schauspieler auch nichts vorspielen, wußte, daß er es nicht konnte, und hat es deshalb nicht versucht. Er begnügte sich damit, von seinem Stuhl aus allgemeine Richtlinien zu geben." — Und auf die Frage, ob er Brahm Anregungen zu verdanken habe, erwiderte Bassermann: „Eigentlich nicht! Denn meine Ibsenschen Rollen habe doch ich neu gesehen und nicht er. Die Art meiner Diktion hat sich vielfach dem Brahmschen Ensemble mitgeteilt. Also habe ich bei Brahm anregend gewirkt. Ich sage das nur, um einmal die Legende zu zerstören, daß ich durch die Brahmsche Schule gegangen wäre." Carl Hagemann nennt in seinem bereits genannten Buche die Regieleistung mit Recht eine orchestrale Leistung und meint, daß man die Tätigkeit des Regisseurs am ehesten noch mit der Tätigkeit des modernen Kapellmeisters vergleichen könne. Er setzt aber hinzu, daß der Kapellmeister dem Primgeiger nicht die Doppelgriffe und dem Holzbläser nicht die Flötentöne beizubringen hätte. — Gewiß nicht! Aber hören muß er, ob die Griffe und Töne seiner Musiker rein und richtig sind und sein persönliches Musikempfinden auf ihr Spiel übertragen. Er muß grundmusikalisch sein, musikalischer als sie alle zusammen. — Und so auch beim Regisseur! — Behüte Gott, daß er den dramatischen Lehrmeister abgeben, den Schauspielern das Handwerkliche, Technische beibringen soll. Aber fühlen muß er, was bei den Leistungen noch fehlt oder falsch empfunden ist und dieses aus seinem echten Gefühl,

aus seiner schauspielerischen Begabnng heraus ersetzen, bezw. richtigstellen können. Wie soll ein Regisseur viele schauspielerische Leistungen, also sein Orchester, zu einem harmonischen Ganzen „abstimmen“, „abtönen“, wenn er selbst nicht die nötige Grundstimmung, wenn er kein schauspielerisches Talent besitzt? Jedes Talent aber ist angeboren. Man hat es, oder man hat es nicht. Anlernen läßt sich keines. Am allerwenigsten das schauspielerische Talent, das zum größten Teile aus Gefühlswerten besteht und durch bloßen Verstand nicht zu ersetzen ist. Darum kann auch ein „etwas von der Schauspielkunst verstehen“, wie Carl Hagemann meint, für einen idealen Regisseur nicht genügen. Goethes Wort paßt hierher: „Wenn ihrs nicht fühlt, ihr werdets nicht erjagen.“ Bei der Zusammenarbeit von Regisseur und Schauspieler muß sich gegenseitig schauspielerisches Talent entzünden und befruchten, Herz zu Herzen, Seele zu Seele sprechen. Nur so kann eine schauspielerische Leistung zur Reife und die Schauspielkunst im Gesamtkunstwerk der Bühne zu ihrem Rechte kommen. Ohne sie aber bleibt die korrekteste und originellste Inszenierung Stückwerk, ein Leib ohne Seele, kalt und tot. — Als im vergangenen Jahre Dr. Eugen Kilian, einer unserer bekanntesten Literatenregisseure, von seinem Posten als Oberregisseur des Münchner Hofschauspiels zurücktrat, war in den „Münchner Neuesten Nachrichten“ (Nr. 204) zu lesen: Sein Fleiß und seine philologische Vertrautheit mit Shakespeare führten dazu, der Pflege Shakespeares besondere Sorgfalt zuzuwenden, und es bleibt Kilians Verdienst, dem Spielplan unserer Hofbühne einen weitreichenden Shakespeare-Zyklus dauernd einverleibt zu haben. Diese Aufführungen waren stets gewissenhaft vorbereitet, wenn ihnen auch der heiße Atem des geborenen Theatralikers fehlen mochte. — Es bleibt zu wünschen, daß Kilians Nachfolger im Amt einer akademischen Trockenheit entbehre und dafür echtes Bühnentemperament mitbringe“. — Was ist dies anderes als der Ruf nach einem Schauspieler-Regisseur? Demselben wurde auch Folge geleistet und die gegenwärtige Neubelebung des Münchner Hofschauspiels ist ihr bester Lohn. — Eines haben allerdings die Literaten-Regisseure voraus: Sie führen meist eine gewandte Feder und ihrer Herkunft gemäß stehen sie auch gewöhnlich in besonderen Beziehungen zur Presse, mit deren Hilfe man bekanntlich schneller einen Namen be-

kommt und berühmt wird als durch bloßes Können. So kommt es, daß sie oft durch ihre theaterwissenschaftlichen Schriften und sonstige kritische Abhandlungen, verbunden mit einer regen Zeitungsreklame, als Bühnenpraktiker sehr schnell und leicht ein Ansehen gewinnen, das ihnen in Wirklichkeit nicht zukommt und daß ihnen auf Grund dieser Popularität selbst die verantwortungsreichsten Theaterdirektionen in den Schoß fallen. Zum Glück stellt sich dann im Amte meistens ihre Einseitigkeit und Unzulänglichkeit bald heraus und so ist ihre Herrlichkeit oft nur von kurzer Dauer. — Auch hier kann ein Beispiel aus unseren Tagen als Beweis dienen: Es ist Paul Schlenther, der einstige Burgtheaterleiter und gefürchtetste Streiter der Letztzeit auf dem Gebiete der Literatur und des Theaters. Als er für immer vom Kampfplatz verschwand (1. Mai 1916), und seine Persönlichkeit eine objektive Würdigung fand, schrieb Fritz Engel im „Berliner Tageblatt" u. a. Folgendes: „Schlenther war ohne Zweifel mit Freude ausübender Theatermann. — Aber der Schriftsteller in ihm blieb doch der Stärkere. Erzogen mochte er sich zum Bühnenleiter haben, geboren war er zum unbekümmerten kritischen Schreiber. Er fühlte sich auch innerlich den Schriftstellern immer näher als den Schauspielern, obschon er sich die Frau seines Herzens aus diesen Kreisen geholt hatte." — Im Nachruf von Leopold Jacobsen im „Neuen Wiener Journal" war zu lesen: „Als Kritiker hatte er sich einen Namen gemacht, als Theaterleiter gefährdete er ihn wieder. Er war als Agitator besser wie als Regierender." — Und Dr. Piper schrieb in den „Hamburger Nachrichten": Das Schicksal, das Speidel in sicherer Selbsteinschätzung von sich selber ferngehalten hatte, traf nun den jüngeren Berliner Kollegen. Die Enttäuschung war allgemein. Schlenther ließ sich aber dadurch keineswegs anfechten. Da er mit den inneren Verhältnissen des Theaters überhaupt niemals sehr eng vertraut war, und eigentliche Regieprobleme ihm durchaus fernlagen, so wurde ihm die Rolle zuwartender Passivität am Ende auch gar nicht so schwer. Mit Würde saß er seine Jahre auf dem Direktionssessel ab, bis er sich im Schmucke der unvermeidlichen Orden und Titel und im Genusse einer Pension mit einigem Anstand ins Privatleben zurückziehen konnte." — Trotzdem also Paul Schlenther es sogar bis zum Burgtheaterleiter gebracht hat, wird er doch nicht als Direktor und Regisseur, sondern als

Literat und Kritiker in der Erinnerung seiner dankbaren Zeitgenossen fortleben. — Ob sein literarischer Nachfolger, Baron Berger, das Burgtheater vorwärts gebracht hätte, ist nach seinen Leistungen auch zumindest zweifelhaft geblieben. Dagegen hat sein von Schlenther (!) empfohlener Erbe, Hugo Thimig, der erste Schauspieler am Burgtheaterthron, trotz seiner verhältnismäßig kurzen Regierung allerhand beachtenswerte Erfolge aufzuweisen. Ja, man hat sogar offen behauptet, daß im Verlaufe dieses Direktionsexperimentes das Verhältnis des Wiener Publikums zum Burgtheater ein „traulicheres, wärmeres, intimeres geworden ist, als es überhaupt noch seit Bestehen des neuen Hauses gewesen". — Bühnenliteraten und Wissenschaftler berufen sich gerne darauf, daß unser Theater seine größten Anregungen von ihresgleichen und nicht von Schauspielern empfangen habe. Ihre Behauptung pflegen sie durch Zitierung Lessings, Goethes und Schillers zu erhärten, deren Verdienste in der Geschichte des deutschen Theaters einzig daständen. Rechnet man den Glanz ab, den die Namen dieser drei Dichterfürsten als solche in erhöhtem Maße besitzen, so darf man ihnen als ausgesprochenen Förderern unserer Schaubühne eine Karoline Neuber, welche, wie Martersteig in seinem „Deutschen Theater des neunzehnten Jahrhunderts" sagt, mit einem kaum wieder erlebten Idealismus dem Theater in Deutschland seine Kulturaufgabe gewiesen hat, ferner die „Principale" Schönemann, Koch, Schuch, Döbbelin, Seyler, Ackermann und Konrad Ekhof, einen August Wilhelm Iffland mit seiner Mannheimer und Friedrich Ludwig Schröder mit seiner Hamburger Schule, sowie Johann Friedrich Fleck mit seiner Berliner Wirksamkeit u. a. getrost an die Seite stellen. Auch die Namen Devrient und Seydelmann werden in der deutschen Theatergeschichte nie verlöschen. Demnach sind auch in der Vergangenheit eine ganze Reihe von großen Anregern unseres Theaters aus der „Schauspielerei" hervorgegangen und schließlich sei noch daran erinnert, daß das berufsmäßige Theater in Deutschland von den Englischen Komödianten, also nicht von Gelehrten oder Literaten, begründet worden ist und seine nachhaltigste Anregung im Anfang vom englischen Theater Shakespeares, dem größten dichtenden Schauspieler, empfangen hat. — Die Gegenwart bedeutet für die Bühnenpraktiker, wie wir gesehen haben, alles eher

als einen Abstieg und für die Literaten-Regisseure ist sie kein Beweis, daß das Heil unserer Bühnenkunst nur von ihnen zu erwarten ist. Somit braucht den Schauspieler-Regisseuren um ihren Platz an der Sonne in Zukunft nicht bange zu sein.

Nun gibt es aber unter den heutigen Regisseuren auch solche, bei denen nicht nur die Schauspielkunst, sondern auch noch das Wort zu kurz kommt. Das sind diejenigen, denen das Malerische, das Bildhafte der Bühne das Höchste und Wichtigste ist, die sogenannten Ausstattungs- oder Dekorationsregisseure. Ihrer ursprünglichen Begabung nach sind sie meistens Maler, Bildhauer oder Architekten, welche die neue Richtung der modernen Bühnenmalerei und Dekoration besonders gereizt und zum Theater gelockt hat. Um nun ihre künstlerischen Absichten möglichst selbständig in die Tat umsetzen zu können, streben sie das Regieszepter an, das ja leider von so vielen Direktoren nur zu leicht verliehen wird. Trotz gelegentlicher Beherrschung des Bühnenbetriebes und sonstigen Wissens bleiben diese Regisseure in Wirklichkeit doch nur Dekorationskünstler, die dem Gesamtkunstwerk der Bühne nur äußerlich gerecht werden können. Sie bewirken nur einen künstlerischen Genuß fürs Auge, nicht aber auch, wie es hier nottut, einen gleichen für Ohr und Herz. Ihre Einseitigkeit ist aber für unsere Bühnenkunst auch noch in anderer Hinsicht gefährlich. Nicht nur, daß ihre Inszenierungen mehr noch als bei den Literatenregisseuren Stückwerk bleiben, sie schädigen auch noch ihre eigene Fachkunst und alle sonstigen Bestrebungen für das moderne Bühnenbild, da sie diesem durch Vernachlässigung von Wort und Gebärde viele überflüssige Feinde schaffen. Feinde auf der Bühne und im Zuschauerraum. — Jeder Mitarbeiter eines solchen Dekorationsregisseurs weiß, welche Unlust dieser auf der Bühne verbreitet. Am meisten bei den Schauspielern, die weiter nichts zu tun haben, als für eine bildhafte Gruppierung Stellung zu nehmen oder für Lichteffekte immer wieder die Stichworte zu bringen, bis sie endlich auf den letzten Proben schnell ihre Rollen hersagen, „den Text bringen dürfen". Wie sehr eine solche Regie den Künstler im Schauspieler verletzt, ihm jede Gestaltungsmöglichkeit und Wirkung nimmt, das kann nur der ermessen, den jemals ein solches Los betroffen hat. Eine solche Vergewaltigung aber muß im Schauspieler eine Reaktion bewirken und es ist begreiflich, wenn er die Ursache seiner Zurücksetzung anfeindet

und bekämpft. Gelingt ihm seine Rehabilitierung nicht, dann wird er schließlich in eine verbitterte Gleichgültigkeit verfallen und von seiner Kunst selbst das versagen, was er im Anfang noch aus eigenem Antrieb und Ehrgeiz zur Darstellung beitrug. Und so wird endlich nur ein künstlerischer Rahmen auf der Bühne stehen, das dekorative Gewand einer Dichtung, ein leeres, totes Szenenbild, dessentwegen man ganz gerne eine Theaterausstellung, aber nicht ein Schauspielhaus aufsucht. — Im Anfang werden sich die Theaterbesucher vielleicht auch damit noch zufrieden geben, das Neue in der Dekoration anstaunen und von den Farben und Lichteffekten verblüfft sein. Bald aber wird der einseitige, rein äußerliche Genuß ermüden und langweilen. Das übersättigte Auge schließt sich von selbst und andere Wünsche erwachen. Das Publikum wird wieder innerlich an den Bühnenvorgängen teilnehmen, gepackt, erschüttert werden wollen und nach schauspielerischen Leistungen verlangen, die im Geiste des Dichters ein seelisches Erlebnis bewirken. Wird ihnen nun dieses dauernd vorenthalten und statt dessen immer nur tote Rahmenkunst geboten, dann wird es die Schöpfer derselben verwünschen und schließlich auch allen Bestrebungen feindlich gegenüberstehen, die sich auf Vervollkommnung des Bühnenbildes erstrecken. Dann wird natürlich der beliebte Hinweis erneuert werden können, daß die Bühnenwirkungen im alten Burgtheater trotz der „schwarzen Lappen“, vor denen die Schauspieler oft agierten, hinreißend waren, ja, unübertrefflich sind. Obgleich damit nicht bewiesen ist, daß sich unser heutiges Bühnenbild gegen früher künstlerisch nicht fortzuentwickeln brauchte und unsere modernen Bemühungen um dasselbe überflüssig sind, so ist doch wahr, daß Dekoration und Beleuchtung nicht den Vorrang vor den schauspielerischen Leistungen haben dürfen, daß das Kunstwerk aus Wort und Gebärde selbst durch den kunstvollsten Rahmen nicht ersetzt werden kann. Mit seiner Bevorzugung aber werden ihm selbst nur Feinde geschaffen. Das Endergebnis also ist, daß die Dekorationsregisseure nicht nur die Dichtung und Schauspielkunst, sondern auch das moderne Bühnenbild schädigen, dem sie an richtiger Stelle, z. B.: als künstlerische Beiräte der Theaterleiter, nur nützen könnten.

Am schlimmsten ist es um die dritte Gruppe von Regisseuren bestellt, die wir an unseren Bühnen beobachten können. Während sowohl die Literaten- als auch die Dekorationsregisseure immerhin eine Einzelkunst

im Gesamtkunstwerk der Bühne, jene die Poesie, das Wort, diese die Malerei, das Bild, auf eine bedeutende Stufe bringen und so an der Fortentwicklung unserer Bühnenkunst selbstschöpferisch mitarbeiten, haben wir leider auch noch Regisseure, denen jede besondere Begabung fehlt, die gar keine Künstler sind, sondern einfach wie Beamte nach einer angelernten Methode die Regieanordnungen des Dichters zur Ausführung bringen. Das sind die Beamten-Regisseure oder, weil ihre Methode sich meistens gleich bleibt, die Schablonen-Regisseure. Ja, man könnte sie auch, da Otto Ernst so treffend das Wort Schablone ein Fremdwort für Faulheit nennt und jedes Fremdwort nach Möglichkeit vermieden werden soll, als die faulen Regisseure der deutschen Bühne bezeichnen. Ihre Herkunft ist ebenso gleichgiltig, wie ihre künstlerische Wirksamkeit gleich null ist. An dem Lebensbaume unseres Theater sind sie wirklich nicht mehr als faule, tote Blätter, die für sein Gedeihen eine hinderliche und unnütze Last bedeuten. Ihre Beseitigung ist im Interesse unserer Bühnenkunst ebenso dringend geboten, wie Beamte als Säulen des künstlerischen Theaterbetriebes überhaupt unzulässig sind.

Wenn wir ein Kunst- und Idealtheater ernsthaft anstreben, dann darf für uns nur der Idealregisseur der Regisseur der Zukunft sein. Ein Künstler, der bei seinen Inszenierungen alle Einzelkünste gleichmäßig berücksichtigen und im Sinne Goethes zu einem harmonischen Ganzen vereinigen kann. Damit ist natürlich nicht gesagt, daß er ein gleichbedeutender Literat, Maler und Schauspieler sein muß. Nein! — Aber die Anlagen dieser Begabung soll er in sich tragen, die Talente, die ihn zur Schaffung eines Gesamtkunstwerkes befähigen. Er soll nicht einseitig, sondern seiner Aufgabe entsprechend vielseitig begabt sein. Es sei gerne zugegeben, daß so begnadete Menschen nicht häufig zu finden sein werden. Ihr besonderer Wert verbürgt eben ihre Seltenheit. Aber unmöglich sind sie nicht. Und wenn wir schon nicht verlangen wollen, daß in Zukunft nur solche Begabungen als Regisseure bestellt werden dürfen, so müssen wir doch die Forderung aufrecht erhalten, das wenigstens jeder Leiter eines Kunst- und Idealtheaters ein Ideal-Regisseur im erwähnten Sinne sei und seinem Vorbilde die übrigen Regisseure des Institutes möglichst nachzukommen suchen. Das werden sie aber nur dann können, wenn bei ihrer Wahl auf entsprechende

Kenntnisse und Fähigkeiten Wert gelegt und ihre spätere Wirksamkeit durch Rat und Tat zweckentsprechend beeinflußt wird. Dann kann auch die Qualität der Vorstellungen möglichst gleichbleiben und jene Einheitlichkeit der Regieführung erzielt werden, die zum Gesamtbilde einer künstlerischen Bühne gehört.

Ähnliches gilt auch für die Oper. — So wie Goethe hat auch Richard Wagner das Gesamtkunstwerk auf der Bühne zur Hauptbedingung erhoben. Während aber derselben im Schauspiel immer mehr durch eine fortschrittliche Kunstregie entsprochen wird und die Früchte davon bereits da und dort in erfreulicher Weise zu reifen beginnen, dauert die Rückständigkeit und Verwahrlosung der Opernregie im Allgemeinen unverändert fort. Und dies ist um so verwunderlicher, als die Opernpflege an der Mehrzahl unserer Bühnen das Schauspiel verdrängt, die Oper bei den meisten Theaterleitern schon des Geschäftes wegen Liebkind ist. Wie kommt es nun, daß trotz dieser Bevorzugung und allen Aufwandes an Geld und Zeit die Opernregie so darniederliegt und wir so selten ein Gesamtkunstwerk der Oper im wahren Sinne des Wortes erleben? Warum bedient man sich nicht wie im Schauspiel auch zur künstlerischen Ausschöpfung eines Opernwerkes unserer wertvollen modernen Bühnenerrungenschaften? Und woran liegt es vor allen Dingen, daß gerade die dramatische Belebung der Oper, ihre Darstellung, an den meisten Bühnen noch immer Nebensache ist? — Es soll hier nicht geprüpft werden, ob Richard Wagner mit seinen dramatischen Forderungen für die Oper vollends im Rechte ist, auch über den italienischen Opernverismus und seine deutsche Nachahmung soll hier nicht geurteilt werden. Klar ist jedenfalls, daß eine Oper nur im harmonischen Zusammenwirken von Musik und Drama ihr volles Bühnenleben finden kann. Ein Idealzustand, der nicht nur für das ausgesprochene Musikdrama im Wagnerschen Sinne anzustreben ist. Auch die Spieloper, nach der jetzt wieder mehr verlangt wird, bedarf zu ihrer vollen Bühnenwirkung einer vollendeten Wiedergabe ihres musikalischen und schauspielerischen Gehalts. — So hätte also ein idealer Opernregisseur nicht nur das Musikalische, sondern auch das Schauspielerische des Opernwerkes zur vollen Geltung zu bringen und sich dabei aller Mittel zu bedienen, die unsere moderne Bühnenkunst gezeitigt hat. Dazu gehört nun allerdings ein Wissen und Können, über welches

die wenigsten unserer heutigen Opernregisseure verfügen. Die große Mehrzahl von ihnen besitzt nur eine ungenügende einseitige Musik-Vorbildung und ihr eigenes schauspielerisches Können und Streben ist meistens so gering, daß eine darstellerische Anregung der Sänger, eine dramatische Belebung der Szene von ihnen unmöglich ausgehen kann. Ganz abgesehen von ihrer sonstigen durchschnittlichen Unbildung, mit welcher sie den Problemen moderner Inszenierungskunst hilflos gegenüberstehen. Daher fast überall noch der alte Kulissenwust in der Oper, die darstellerische Schablone und Unzulänglichkeit unserer Sänger, deren ganzer Ergeiz nur in ihrer gesangstechnischen Vervollkommnung besteht. Gesangsvirtuosen, die durch eine automatische Präzision ihrer Technik das Publikum in Staunen versetzen, haben wir eine ganze Menge; dagegen nur sehr wenige Opernsänger, Sänger, die eben auch ihren Platz als Darsteller voll und ganz ausfüllen. Diesen Mangel führen uns die Leistuugen eines Baklanoff, Forsell, Forchhammer u. a. klar vor Augen. Ein D'Andrade lebt heute noch als gleichbedeutender Sänger und Schauspieler in besonderem Andenken fort. — Solche Sterne könnten aber auch auf unseren Bühnen und aus unseren Sängern erstehen, denen es meistens gar nicht an schauspielerischer Begabung gebricht. Es fehlt ihnen nur außer einer genügenden dramatischen Vorbildung die rechte darstellerische Anregung und Fortbildung, eine Regie, die auch das schauspielerische Talent im Sänger heben und zur Entfaltung bringen kann. Die berechtigten Wünsche nach einer darstellerischen Ausbildung und geistigen Vertiefung unserer Opernsänger und Sängerinnen mehren sich auch von Tag zu Tag. So schrieb z. B. kürzlich der Leipziger Musikschriftsteller Dr. Max Steinitzer in den „Leipziger Neusten Nachrichten" bei Beurteilung eines unserer gefeiertsten Heldentenöre, der als „Walter Stolzing" ein Ehrengastspiel absolvierte, u. a. Folgendes: „An wichtigen Stellen fehlte jede Andeutung, daß der Künstler sich ihrer Bedeutung, ihres Zusammenhanges mit vorhergehendem und folgendem, wie mit dem ganzen Charakter der Figur, bewußt geworden ist, oder darüber nachgedacht hat. Statt der Flut, ungezählter Parteischriften über Wagner wäre eine schlicht logische Anleitung zum Verständnis der Partien, wie sie jeder gute Schauspieler schreiben könnte, mehr am Platze". — Eine solche Anleitung ist nun wohl in erster Linie Sache einer künstlerischen Opernregie. Ohne dra-

matische Schulmeister abzugeben, müßten unsere Opernregisseure die darstellerische Verwilderung der Sänger verhüten können. Das ist aber bei ihrer eigenen Unbildung und Unfähigkeit nicht gut möglich. Auch heute noch gilt für die Versündigung einer unzulänglichen Opernregie, und einer ungenügenden Vorbildung unserer Sänger, was Dr. Loewenfeld im Jahre 1910 in einem Aufsatz „Die Opernprobe" (Frankfurter Zeitung, Nr. 95) gesagt hat: „Bis vor kurzem ist es das Amt des alternden Baßbuffo gewesen, den Novizen auf der Bühne die Stellen zu weisen, wo sie „stehen" sollen, die Auftritte zu bestimmen, den abgetriebenen Choristen unter Drohungen schrecklicher Probenlängen das, was man auf der Bühne kühn „Leben" nennt, einzupauken. Die Novize am Theater hat bei ihrem Lehrer einige Rollen „studiert". Einige Konservatoristen haben in den großen Städten auf Freiplätzen „studienhalber" die Aufführungen besucht. Sie haben der beliebten „Carmen" einige Nüancen — Nüance ist die Umkleidung für irgend ein stilwidriges, die Person unbegründet in den Vordergrund stellendes Darstellungsmoment! — abgeguckt, von dem Bassisten gelernt, wie man ins Publikum singt, ohne sich um die Mitspieler zu kümmern, und von dem angeschmachteten Lohengrin, daß er die „Erzählung" ohne Helm singt (was sie im Stillen nachzumachen beschlossen haben). Aber von der Darstellung einer kleinen Szene, von der Ausdrucksmöglichkeit irgend eines Affektes in Stimme oder Haltung haben sie keine Ahnung. Das soll ihnen der unglückliche Regisseur, der selber keine Idee von den Grundproblemen der dramatischen Ausdrucksform hat, in zwei Proben beibringen. Dabei soll er auf Ensemble, d. h. Zusammenspiel halten (von dem er selbst Zeit seiner Bühnentätigkeit ein Feind war). Das Zusammenspiel wird natürlich deswegen in den bescheidensten Grenzen gehalten, weil der Kapellmeister, der bei der ungenügenden Vorbereitungszeit für den musikalischen Teil, streng daraufhält, daß ihm „ein Auge" gehöre, daß also der Sänger, will er nicht „umschmeißen", auf ihn blicke. Meistens beibt der Kapellmeister in diesem Kampfe mit dem Regisseur, der, unmusikalisch und nur seine Partien kennend, den Sänger an den wichtigsten Momenten gerade dahinstellt, wo er den Kapellmeister nicht sehen kann, Sieger, und der unglückliche, zwischen Skylla und Charybdis umhergerissene Sänger steht am Abend an der Rampe, krampfhaft auf den Pultgewaltigen

schauend. Voilà ... das szenische Gesamtkunstwerk! — Damit ist übrigens eine Reihe von Städten zufrieden. Wenn nur der musikalische Teil, den jeder Rezensent des Wochenblättchens im Auszug verfolgt, bis aufs Achtel genau „kommt", dann ist der Kunst Genüge getan, der Sänger ein vielversprechendes Talent und der Kapellmeister der „Ausschöpfer aller Tiefen der Partitur". —

Zum Glück gibt es heute auch Ausnahmen, wirklich begabte und vorgebildete Opernregisseure, wie z. B. Dr. Hans Loewenfeld in Hamburg, Hans Gregor in Wien und sein einstiger Berliner Mitarbeiter Maximilian Moris, Willy Wirk und Anton Fuchs in München, Dr. Carl Hagemann in Mannheim, Dr. Ernst Lert in Leipzig und Dr. Franz Ludw. Hörth in Stuttgart, Harry Stangenberg in Frankfurt a. M. u. a., welche auf eine Neubelebung und Vervollkommnung unseres Opernspiels mit aller Energie und Begeisterung hinarbeiten. Ihre Mittel und Wege sind aber so verschieden, daß eine Klarstellung derselben im Interesse des hohen Zieles hier am Platze sein dürfte. Vorerst einen kurzen Rückblick auf den Anfang wirklicher, moderner Opernregie. — Richard Wagner ist der Erste, der Opernregie, die es im eigentlichen Sinne bis zu seiner Zeit noch nicht gab, in der Weise begann, daß er, allerdings nur für seine Werke, mit den Bühnenkräften „arbeitete" und die Bewegungen jedes einzelnen Künstlers genau festlegte. Diese Regie-Anordnungen hat Cosima Wagner getreu aufrechterhalten und später ihr Sohn Siegfried selbständig weiter ausgebildet, so daß man von einem abgeklärten und gefestigten Bayreuther Darstellungsstil reden kann. Derselbe ist genau verfolgbar und in einigen schwer zugänglichen Klavierauszügen festgelegt. Der Einzige, der etwas Authentisches veröffentlicht habe, sei Felix Mottl, von welchem ein Tristan-Auszug mit den Regie-Bemerkungen Richard Wagners im Verlage Peters erschienen ist. — In Bayreuth hat es sich vor allen Dingen darum gedreht, daß die Bewegungen der einzelnen Personen musikalisch illustriert sind. Man ließ also keine Musik vorbeigehen, ohne daß die geeignete Bewegung zu ihr geschah und hat sich dabei ganz nach Wagners Vorschriften gerichtet. Und dieses Prinzip der musikalischen Bewegung ist auch der eigentliche Inhalt der modernen Opernregie. — Zunächst versuchte Possart die Bayreuther Darstellungsform auf Opern nichtwagnerscher Natur, so z. B. auf

Mozart, zu übertragen. Dieses Experiment konnte naturgemäß nur teilweise gelingen und man warf die begreifliche Frage auf, ob das, was Wagner für seine Dramen auf der Bühne gedacht hat, auch für andere Komponisten, die das nicht gedacht hatten, angewendet werden könne. Diese Erwägung aber und die sich ergebende Forderung, für jede Musik den geeigneten Darstellungsstil zu finden, brachte schließlich Verwirrung und Zwiespalt in die moderne Opernregie. Das Haupt der einen Richtung, Hans Gregor, dessen Komische Oper in Berlin (1905—1911) wegen ihrer vielen und wertvollen Anregungen für unsere moderne Operndarstellung von großer Bedeutung bleibt, bestimmt wohl den Stil seiner Aufführungen von Fall zu Fall und auch der modernen Darstellungsmittel weiß er sich bestens zu bedienen. Bei seinen Inszenierungen aber gewinnt die Belebung des Operntextes immer die Oberhand und seine ausgezeichnete Wiedergabe übertönt die Forderungen der Musik, denen er auf Grund seiner persönlichen Begabung ohnedies nicht vollends gerecht werden kann. Gregor inszeniert immer in erster Linie das Schauspiel in der Oper und in seiner Befürchtung, etwas unnatürlich zu machen, bringt er leicht Realität in Kunstwerke und an Stellen, wo sie gar nicht am Platze ist. Auf diese Weise muß er dem Gesamtkunstwerke der Oper, in welchem zunächst die Musik zu ihrem vollen Rechte kommen muß, Wesentliches schuldig bleiben. Es ist klar, daß selbst die vollkommenste Schauspiel-Regie in der Oper nicht genügen, daß eine solche Richtung der Opern-Regie nicht die rechte sein kann. Ähnlich äußerte sich kürzlich der Frankfurter Generalintendant Geheimrat Dr. Zeiß über die Modernisierung der Opern-Regie, indem er u. a. sagte: „Dabei erscheint es mir nicht angängig, die Grundsätze der modernen Schauspiel-Regie einfach auf die Oper zu übertragen. Hier muß das Musikalische das Primäre sein und bleiben. Die Opern-Inszenierung muß aus der Partitur erwachsen." — Auf der anderen Seite stehen jene modernen Opern-Regisseure, die der Musik wie dem Schauspiel in der Oper möglichst in gleichem Maße gerecht werden wollen oder auf Grund ihrer Gesamtbegabung es auch wirklich können. Zu den Wollenden gehört z. B. der Mannheimer Intendant Dr. Carl Hagemann, der als kluger Theoretiker wohl weiß, was ein Gesamtkunstwerk der Oper auf der Bühne erfordert. — An der Spitze der Könnenden steht der mutige



Professor Dr. Hans Pfitzner.

Professor Otto Lohse.

Otto Klemperer.

Opernpersönlichkeiten.

und verdienstvolle Hamburger Opernleiter Dr. Hans Loewenfeld, dessen Operninszenierungen vermöge ihres vollen Bühnenlebens wahre Erlebnisse bedeuten. Loewenfeld gibt als Opernregisseur nicht nur eine packende Darstellung, sondern auch eine gewissenhafte Illustration der Musik. Er besitzt eben nicht nur ein hervorragendes Regietalent, sondern auch eine ausgesprochene Musikbegabung und Bildung, die ihn zur Wahrung der Musikinteressen besonders befähigt. Er könnte auch sein Kapellmeister sein. — Auf diese Weise hat bekanntlich schon Gustav Mahler die stärksten Wirkungen erzielt und den Beweis erbracht, daß der einheitliche Wille in der Opernleitung die restlose Ausdeutung des Kunstwerkes am sichersten verbürgt. — Ähnlich haben in letzter Zeit auch Hans Pfitzner in Straßburg, der nach Köln berufene Otto Klemperer sr. Zt. in Barmen gewirkt und es ist zu begrüßen, daß auch heute noch besonders befähigte Dirigenten, wie z. B. Otto Lohse in Leipzig, als selbständige Opernleiter auch das Gesamtkunstwerk auf der Bühne beeinflussen dürfen. Solche Machtstellungen bedingen allerdings wieder die Trennung der Oper vom Schauspiel, eine Grundforderung, die leider noch immer viel zu wenig beachtet wird und uns schon von Goethe im Interesse beider Kunstgattungen nahegelegt worden ist. — Übrigens hat Gustav Mahler noch eine andere wichtige Rolle in der Entwicklungsgeschichte unserer Opernregie gespielt. Er hat als Erster erkannt, daß das unwirkliche Opernkunstwerk auch einer unwirklichen und besonderen Dekoration bedarf. Von den Früchten dieser Erkenntnis, seinen mit Alfred Roller geschaffenen Neuinszenierungen des „Don Juan" und der Gluckschen „Iphigenie", soll später noch die Rede sein. Der Erste, welcher das Kunstwerk Wagners aus den Banden der Meininger Dekoration (möglichst beweglicher Drache, möglichst lebende Bäume usw.) befreien und aus seinem Geiste heraus über Wagner hinaus dekorativ neu gestalten wollte, war Adolphe Appia, und Dr. Loewenfeld in Hamburg gebührt das Verdienst, als Erster den „Ring" auf Grund der Ideen Appias stilisiert herausgebracht zu haben (s. Anhang). Wohlgemerkt! Unter strenger Beibehaltung der Bayreuther Tradition in Darstellung und Bewegung. Es sollte ein Versuch sein, die dekorative Neuerung mit dem alten Bayreuther Darstellungsprinzip zu vereinen. Er ist, wie man weiß, glänzend gelungen. — Möge die segensreiche Wirksamkeit einer

solchen Opernregie immer mehr die Überzeugung wecken, daß nur der Kampf eine fortschrittliche Operndarstellung sichern kann und daß der ideale Regisseur in der Oper mehr noch als der im Schauspiel eine Gesamtbegabung sein muß!

Hat nun der Theaterleiter oder einer seiner Regisseure die Inszenierung eines Bühnenwerkes übernommen, so muß ihm natürlich zunächst Zeit und Ruhe zur Vorbereitung seiner verantwortungsreichen Aufgabe gelassen werden. Nur so kann er den Gehalt des Stückes zur Genüge in sich aufnehmen, es immer wieder und immer klarer im Geist erleben. Dabei wird er auch immer deutlicher die einzelnen Gestalten sich bewegen sehen, ihre natürliche Gruppierung festhalten können. Ja, er wird sie sogar miteinander sprechen hören und darnach den Buchdialog gestalten dürfen. Er wird mit ihnen fühlen und so Tempo und Dynamik der einzelnen Szenen und Akte zu bestimmen haben. Und aus dem Grundton dieses ganzen geistigen Erlebnisses, welcher fest in seinem Innern anschlagen muß, wird ihm schließlich auch der Rahmen hervorwachsen, der das ganze Geschehnis stimmungsvoll unterstützen soll: Dekoration, Kostüm und Beleuchtung. Und alles wird dann als erlebt, erfühlt zu einem organischen Kunstwerk zusammenströmen, ein Wiedererlebnis im Theaterbesucher bewirken. Erlebte Inszenierungen, nicht erdachte, haben das wahre Blut und Leben! — Von großem Vorteil ist es daher, wenn der Regisseur seine szenischen Visionen durch entsprechende Skizzen sogleich festhalten kann. Nicht jeder aber wird über diese besondere Kunst verfügen. Die meisten Regisseure werden deshalb auf eine Hilfskraft, einen Raum- und Farbenkünstler angewiesen sein, der ihre dekorativen Wünsche erfassen und erfüllen kann. Ein solcher Dekorationskünstler ist für ein Kunst- und Idealtheater auch noch aus anderen Gründen unerläßlich. — Bildende Kunst und Bühne wirken seit ihrem Bestehen aufeinander. Schon Rafael hat Szenenbilder für Ariosts „Suppositi" geschaffen, schon Diderot hat Bühnenanweisungen für ein Zusammenwirken des Dichters mit dem Künstler, dem „Décorateur" gegeben. Erst Goethe aber hat auf die eigentliche Bedeutung des bildenden Künstlers für die Bühne hingewiesen und diesen auch selbst als Weimarer Theaterleiter in vorbildlicher Weise zur Mitarbeit herangezogen. Sein gutes Beispiel hat jedoch merkwürdigerweise der klassischen Literaturepoche

am wenigsten Nutzen gebracht. Man spielte wieder vor geschmacklosen Soffiten, Prospekten und Seitenkulissen, an denen Tische, Stühle Uhren usw. angemalt waren. Ebenso geschmacklos und unkünstlerisch war das Kostümwesen der damaligen Bühne. Erst um die fünfziger Jahre des 19. Jahrhunderts wollte ein Engländer, Charles Kean, der dekorativen Verwahrlosung durch seine prunkvollen Shakespeare-Inszenierungen, die auf geschichtliche Echtheit, einen historischen Naturalismus angelegt waren, ein Ende machen. Seine Bestrebungen führten bei uns die Meininger erfolgreich fort, die allerdings mit ihrer Sucht nach dem historischen Milieu und möglichster Naturwahrheit immer mehr in eine Sackgasse gerieten, in welche natürlich auch die übrigen Bühnen mit ihrer seichten Nachahmung, ihrer „Meiningerei", blindlings gefolgt sind. Auf ihre Stilbestrebungen paßten Goethes Worte:

„Der Schein soll nie die Wirklichkeit erreichen,
Und siegt Natur, so muß die Kunst entweichen."

Das Bühnenbild stak also wieder fest, bis die achtziger und neunziger Jahre mit ihrer ganzen Kunstwende den literarischen Naturalismus und mit diesem auch eine neue Art der Inszenierung brachten. Die Dichtung dieser Periode, die durch G. Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang", Ibsens „Gespenster" und Sudermanns „Ehre" gekennzeichnet ist, bedingte eine wahrhafte, realistische Darstellung und Ausstattung. Dieser Bühnenstil, an den sich die Regiekunst Otto Brahms mit ihrem unvergeßlichen Ensemblespiel und das Schaffen anderer Künstler, wie Menzel und Slevogt, knüpft, wurde bald durch die Neuromantiker abgelöst, die mit ihren naturfernen Dichtungen abermals eine neue Darstellungsform auf der Bühne verlangten. Max Reinhardt war es, der sie zuerst fand. Gestützt auf die Lehren Gordon Craigs, welcher die Gefahren der realistischen Bühne eindringlich klarlegte, ersetzte er die illusionistische Darstellung durch eine vereinfachte, verfeinerte Stilform, die sich ihm aber aus dem Gehalte jedes einzelnen Stückes immer neu ergab. Die Symbolik der Szene, die schon im antiken Theater, ja, sogar noch auf der Bühne Shakespeares ein fundamentales Gesetz bedeutete und später bei der Verflachung des deutschen Theaters verloren gegangen war, hat Reinhardt wieder zum Prinzip erhoben und an die Spitze aller künstlerischen Bühnenbestrebungen

gesetzt. Auf diese Weise entstand die sogenannte moderne Stilbühne mit ihrer symbolischen Andeutung des Schauplatzes. An Stelle der reichen illusionistischen Flächenmalerei trat die aufs Nötigste beschränkte plastische Dekoration, die zur plastischen Gestalt des Darstellers besser paßt und zur Charakterisierung der Szene vollauf genügt. Auch diese Bühnenform, die bis zum heutigen Tage noch weitere Verbesserungen erfuhr, ist natürlich nur ein Fortschritt und kein festes Ziel, umsoweniger, als sie nur für eine bestimmte Art von Stücken, solche eben, die eine konzentrierte Stilisierung verlangen, mit Erfolg angewendet werden kann. Die vielen dichterischen Erzeugnisse unserer Tage aber sind in Form und Inhalt ganz verschieden, und so schwankt auch unsere heutige Dekorationskunst noch immer zwischen Illusion und Stil. Eine Entscheidung für das Eine oder Andere ist nicht möglich. Selbst für die Klassiker läßt sich eine feste Bühnenform nicht aufstellen. Während z. B. Schillers „Räuber" oder „Jungfrau von Orleans" auf die illusionistische Bühnenwirkung angewiesen sind, werden seine „Braut von Messina", Goethes „Tasso" oder „Iphigenie" schon ihrer plastischen Sprache und feierlichen Bildhaftigkeit wegen eine entsprechend großlinige, stilisierte Dekoration erfordern. — Wenn wir nun die Verschiedenartigkeit der Dichtungen bedenken, aus denen sich unser heutiger Spielplan zusammensetzt und dabei in Erwägung ziehen, daß wir ihnen allen zu ihrer vollen Wirkung auch die ihnen zukommende Bühnengestalt geben, den ihnen innewohnenden Stil auch im Bühnenbilde wahren müssen, dann wird uns erst klar werden, wie sehr gerade in unserer Zeit der bildende Künstler an der Gestaltung des Bühnenbildes mitarbeiten und an der Seite des Regisseurs dem Gesamtkunstwerk der Bühne dienen muß. — An einigen fortschrittlichen Theatern ist er auch bereits als „künstlerischer Beirat" oder „Vorstand des Ausstattungswesens" zu begrüßen. — Wie viele Direktoren und Regisseure aber gibt es noch, die sich um eine würdige, stilgemäße Bühnenform überhaupt nicht kümmern und ohne Kenntnis der szenischen Forderungen und Errungenschaften dekorativ Unmögliches bieten! Die wenigsten wissen etwas von den grundsätzlichen Reformen eines Gordon Craig, Adolphe Appia und Peter Behrens, welche gewissermaßen erst den Raum für die Bühne entdeckt haben und mit der Abkehr vom Naturalismus ebenso wie mit den Anfängen unserer

modernen Bühnenbildkunst unzertrennlich verbunden sind. Kaum die Namen dieser bedeutenden Reformatoren kennen sie, auch nicht die vielen anderen Künstler, die heute so ernsthaft und oft mit wahrer Selbstverleugnung an der künstlerischen Vervollkommnung der Bühnendekoration arbeiten. Wie viel Gutes und Schönes sie schaffen, kann nur der richtig beurteilen, der die Theaterausstellung des Jahres 1914 in Zürich besucht hat. Sie war eine kulturgeschichtliche Tat, eine Aufmunterung für unsere Bühnenreformatoren, eine Mahnung und Warnung für diejenigen, welche sich grundsätzlich allem Neuen verschließen und so sich selbst zum Feinde werden. Auf dieser Ausstellung konnte man nicht nur den ganzen szenischen Entwicklungsgang unseres Theaters überschauen, sondern auch in einer noch nie dagewesenen Sammlung von Modellen und Entwürfen die Arbeit wohl aller lebenden Bühnenbildkünstler von Bedeutung kennen und schätzen lernen. Hier mußte auch jeder, der guten Willens kam, nicht nur die künstlerischen, sondern auch die praktischen Vorteile erkennen, die mit unserer Reform des Bühnenbildes zusammenhängen. Gerade der vereinfachten Stildekoration und ihrer symbolischen Andeutung sind große Ersparnisse an Material, Zeit und Bedienung zu verdanken, und schon deshalb müßten sich so manche Theaterleiter für unsere moderne Bühnenbildkunst und ihre Schöpfer interessieren. — Durch freundliche Unterstützung meines Kollegen Walter Brügmann, der sich durch seine hervorragende Begabung für eine stilgemäße, bildhafte Bühnenwirkung besonderer Wertschätzung erfreut und von Geheimrat Dr. Zeiß als Oberregisseur nach Frankfurt a. M. berufen worden ist, kann ich die praktischen Vorzüge der modernen vereinfachten Dekorationskunst an einigen Skizzen hier anschaulich machen (s. Anhang). Die beiden ersten, 1a und 1b, stellen die üblich gewesene Ausstattung des Thron- oder Rittersaales mit seinem gemalten Hintergrund, den vielen „Bögen“, Abdeckungen, Versatzstücken usw. und den vereinfachten, stilisierten Thronsaal von heute einander gegenüber, dessen Dekoration alles ablenkende Beiwerk vermeidet und vor einem charakteristischen Vorhang den Thron, das Symbol der Szene, zur Hauptsache macht. Die Ersparnisse dieser Vereinfachung werden dem Laien doppelt klar werden, wenn er weiß, daß für die einzelnen „Bögen“, welche auf den Skizzen besonders angedeutet sind, nicht nur die nötigen Leinwandstreifen, sondern auch

die ganzen ausgeschnittenen Leinwandflächen mitbezahlt werden müssen und daß jeder halbwegs anständig gemalte Prospekt (Hintergrund) eine stattliche Summe für sich kostet. — Diese Material- und Geldersparnisse sollen auch aus den Gegenüberstellungen der übrigen Skizzen deutlich werden, und es versteht sich von selbst, daß mit der Verringerung der Dekorationsstücke auch eine solche der Verwandlungspausen verbunden ist. Was für künstlerische Wirkungen trotz der dekorativen Vereinfachung erzielt werden können, zeigen einige Szenenbilder des Kgl. Schauspielhauses in Dresden, welche ich mit liebenswürdiger Bewilligung ihres Schöpfers, des Herrn Direktors Adolf Linnebach, hier wiedergeben darf (s. Anhang). Besonders das Gerichtszimmer und die Kapelle aus „Viel Lärm um Nichts", welche auch noch eine leicht veränderliche Grunddekoration erkennen lassen, beweisen, daß man die Szene mit wenig Mitteln doch künstlerisch gestalten kann. — Auch in der Oper! — Freilich wird hier in erster Linie immer die Musik den Stil der Darstellung zu bestimmen, über Illusion oder Vereinfachung der Szene zu entscheiden haben. Bis in letzte Zeit aber kannten die Opernregisseure überhaupt nur den aufdringlichen Reichtum der alten italienischen Opernausstattungen, die „Panoramabühne", und wandten diese auch für alle neueren Werke an, ob sie nach Stilisierung verlangten oder nicht. Erst Alfred Roller versuchte sie in Wien an der Hand Gustav Mahlers 1906 im „Don Juan" und wirkungsvoller noch in Glucks „Iphigenie auf Aulis". In Berlin räumte der bereits genannte Hans Gregor mit der bisherigen Stillosigkeit der Opernausstattung gründlich auf. Seine größte Tat in dieser Zeit war die Aufführung von Debussys „Pelleas und Melisande", deren bildhafte Form, entworfen von Heinrich Lefler, einen bleibenden Merkstein in der stilistischen Weiterentwicklung unserer Operndekoration bedeutet. Am meisten hat der alte Schlendrian an Mozart gesündigt. Ohne Liebe wurden alle seine Opern über denselben Leisten gespannt und so mißhandelt, daß man sich über das allgemeine mangelhafte Verständnis für Mozarts Bühnenwerke gar nicht wundern darf. Auch heute noch werden ihnen die wenigsten Regisseure gerecht. Wann kommen unsere Opernleiter endlich zur Einsicht, daß eine würdige Figaro-Aufführung ohne intime Bühne, Ensemblekunst und eine ganz auf die Grazie des Rokoko eingestellte Stilisierung des Bühnenbildes unmög-

lich ist, daß die „Zauberflöte" unbedingt eines monumentalen Märchenkleides bedarf, wie es ihr z. B. von Prof. Lefler 1909 in Leipzig unter der kunstsinnigen und opferfreudigen Direktion Robert Volkners zuteil geworden ist (s. Anhang). Dasselbe motivierte Dr. Loewenfeld, der verdienstvolle Regisseur dieser denkwürdigen Aufführung („Die Zauberflöte", neue szenische Einrichtung von Dr. H. Loewenfeld, Leipzig 1909, Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel) ſr. Zt. mit folgenden Worten: „Nach meiner Idee durfte bei der unklaren Vorstellung, die sich Schikaneder von dem Wunderland Egypten machte, bei den gänzlich aus aller Realität fallenden Personen, der teils ernsten, teils heiteren Märchenwelt, die in dieser Gegend ihr Wesen treibt, nicht das geschichtliche Land der Pharaonen den Hintergrund bilden, wie wir es etwa in „Aida" zu sehen gewohnt sind. Nur in einer „fabelhaften" Gegend, in der zwar Tempel der Götter „Isis" und „Osiris" Mysterien dienen, in der aber Sarastro in einer „prachtvollen und sorgsam bewachten Burg" herrscht, in der ein rätselhafter „japanischer" Prinz Tamino sich verirrt, Genien flattern und die „Königin der Nacht" aus dunkler Tiefe emporsteigt, in einem solchen phantastischen Land „Irgendwo" können wir den lustigen Sprüngen einer naiven Phantasie folgen. Nicht in dem archäologischen Egypten, wie es uns Karnaks Riesensäulen zeigen, wie es uns Hieroglyphen und gelehrte Papyri wieder erstehen lassen. — In dieses Phantasiereich uns zu geleiten, war die Hauptaufgabe des dekorativen und kostümlichen Entwurfs." („Bühne und Welt" XII, 1.) — Auf dieser Loewenfeldschen Anschauung beruht übrigens im Grunde auch die kürzlich erfolgte Neuinszenierung der „Zauberflöte" in Mannheim, wo Ludwig Sievert mit Erfolg das Märchengewand geschaffen hat. An Mozart hat die moderne Opernregie noch eine große Schuld abzutragen, umsomehr, da sie bereits da und dort den übrigen Meistern fördernd entgegenkommt. Selbst mit der Bayreuther Tradition wurde schon hie und da glücklich gebrochen und versucht, den einzelnen Wagnerwerken das ihnen zukommende Bühnenbild zu geben. Diese Bestrebungen wurden besonders nach der Freiwerdung des „Parsifal" klar, dessen dekorative Neugestaltung den Meister mehr ehrte, als der bequeme Abklatsch seiner veralteten Bayreuther Ausstattung, mit dem sich verschiedene Direktoren begnügt haben. Auch der „Ring" und „Tristan" haben inzwischen an

verschiedenen Bühnen eine stilvolle Vereinfachung erfahren, die vom Bayreuther Klischee wesentlich abweicht. Schließlich sei hier noch des künstlerisch-eigenartigen Rahmens für Glucks „Orpheus" rühmend gedacht, den das Züricher Stadttheater vom Théâtre du Jorat in Mézières übernommen und in letzter Zeit Ottomar Starke für das Frankfurter Opernhaus unter Robert Volkners Intendanz geschaffen hat. Durch freundliche Unterstützung von Dr. W. F. Storck (Kunsthalle Mannheim) bin ich in der angenehmen Lage, ein Szenenbild aus der genannten Frankfurter Orpheus-Aufführung („Unterwelt"), sowie zwei Entwürfe von Adolphe Appia-Rivaz zu R. Wagners „Walküre" und „Parsifal" im Anhang bildlich vorführen zu können. — Einen dankbaren Hinweis verdienen nicht zuletzt die phantasievollen und farbenprächtigen Entwürfe zu Mozarts „Don Juan", „Figaros Hochzeit", „Entführung aus dem Serail" und „Cosi fan tutte", die Professor Pankok für das Stuttgarter Hoftheater geschaffen hat und welche kürzlich in einer Sonderausstellung „Stuttgarter Bühnenkunst" in München zu sehen waren. Es ist zu wünschen, daß alle diese Bemühungen die gebührende Anerkennung finden, damit die Neuerer in ihrem Kampfe nicht erlahmen und ihre schöpferischen Kräfte für die nötige Neubelebung unseres Opernspieles nicht verloren gehen. Das Alte gedankenlos hinnehmen ist leicht. Das Gewohnte aber durch ein besseres Neue ersetzen ist schwer. Auch im Bühnenbild! Dazu gehört nicht nur Fleiß und Arbeit, sondern auch Dichterkraft, und die ist selten. Darum Ehre und Dank dem guten Neuen!

Ebenso wie das Bühnenbild wird auch das Kostümwesen, das mit ihm in einer gewissen dekorativen Verwandtschaft stehen soll, an den meisten Bühnen noch arg vernachlässigt. Man weiß gar nicht, wie sehr die Kostüme zur Gesamtwirkung des dramatischen Kunstwerkes beitragen können, vorausgesetzt freilich, daß sie ebenso wie das übrige Bühnenbild in Material und Farbe aus dem Geiste der Dichtung heraus geschaffen und zusammengestellt worden sind. In diesem Sinne haben schon die „Principale" Koch und Schröder dem Bühnenkleide ihre besondere Aufmerksamkeit geschenkt, bzw. mit seiner künstlerischen Reform begonnen. — Oskar Wilde sagt in seiner bühnenkünstlerischen Abhandlung von der „Wahrheit der Masken" u. a. auch, daß







Figurinen zur „Zauberflöte" von Professor Heinrich Lefler.

Wämser dramatischen Wert besitzen und eine Peripetie von einem Reifrock abhängen kann. — Und es genüge nicht, daß ein Gewand historisch genau sei, es müsse auch der Gestalt und Erscheinung des Schauspielers, seiner jeweiligen Stellung und seiner Rolle im Stück entsprechen. Außer diesen beherzigenswerten Worten weisen heute noch viele Farbenkünstler, an ihrer Spitze der geistvolle Norweger Olaf Gulbransson in München und Ernst Stern, der bekannte Mitarbeiter Max Reinhardts, mit charakteristischen Entwürfen von kostümierten Bühnenfiguren, sogenannten „Figurinen", auf die reichen Ausdrucksmittel des Kleides hin und machen klar, wie sehr seine künstlerische Gestaltung im Interesse der dramatischen Kunst gelegen ist. Trotzdem gibt es noch eine Unzahl von Direktoren und Regisseuren, die wohl auf eine gute Gesichtsmaske des Schauspielers, nicht aber auch auf seine charakteristische und richtige Bekleidung achten. Selbst an größten Bühnen kann man deshalb heute noch Unmögliches an Kostümierung sehen. Das Einzige, dem noch hie und da Beachtung geschenkt wird, sind die modernen militärischen Uniformen. Dann aber wehe, wenn ein Streifen oder ein Knopf zu viel oder zu wenig ist! Ob aber der schlichte Pfarrer von Kirchfeld mit dem Kardinalspallium herumläuft, ob Bischöfe und andere Würdenträger auf Privatwegen und zu jeder Tages- und Nachtzeit in voller Amtstracht über die Bühne schreiten usw., das fällt denselben Regisseuren nicht mehr auf, von ihrem Sinn für Harmonie der Farben ganz zu schweigen, und so geht es schnell abwärts bis zur lächerlichsten Maskerade. Wer wird ihr besser begegnen als der Farbenkünstler, der auch dem gebildeteren Regisseur bei der Zusammenstellung der Kostüme noch wesentliche Dienste leisten kann? — Seine Wirksamkeit ist also aus mehreren Gründen für ein Kunst- und Idealtheater unbedingt vonnöten und an seinem Leiter wird es liegen, wenn trotzdem Wort und Gebärde, die Hauptstützen, ihre volle Bedeutung im Gesamtkunstwerk der Bühne behalten.

Hand in Hand mit der Bühnenbildkunst geht die Bühnentechnik, die nach Verschwinden der alten Kulissenbühne und ihrer angemalten Dekorationen vor immer schwierigere Aufgaben gestellt worden ist. Einen besonderen Merkstein in ihrer Fortentwicklung bildet die Illusionsbühne des 19. Jahrhunderts, an welche die Meininger mit ihrer Darstellungsrealistik und Richard Wagner mit seinem Bühnen-

zauber die höchsten Anforderungen stellten. Nun gab es für Innendekorationen bereits geschlossene Bühnenräume mit plastischen Ausstattungsstücken. Bei Szenen im Freien dagegen mußte man sich noch mit der offenen Kulissenbühne, ihren Soffiten und gemalten Prospekten behelfen, bis endlich im Jahre 1869 Brandt in München den sogenannten Rundhorizont erfand, der in Gestalt einer himmelblauen Leinwandfläche die ganze Bühne U-förmig umschloß. Mit plastischen Felsen, Bäumen und sonstigen Dekorationen, unterstützt von entsprechenden Beleuchtungsanlagen, versuchte man immer mehr die Weite und Wirklichkeit von Landschaften vorzutäuschen. Diese illusionistischen Bestrebungen sind dann allerdings mit den Absichten der folgenden Literaturperiode, welche auf Stilisierung und Vereinfachung des Bühnenbildes ausging, vorübergehend in Widerspruch geraten. Heute aber, wo wir zwischen Illusion und Stil hin- und herpendeln, haben sie wieder Wert und Bedeutung. Dafür sind aber andere Momente für die Vervollkommnung der Bühnentechnik um so entscheidender geworden, insbesondere der Höhenflug unserer gesamten Maschinentechnik und des elektrischen Lichtes. — Von jeher war für die Bühnentechniker das wichtigste Problem die Pausenverkürzung, der Bühnenumbau, dessen Bewerkstelligung mit der maschinellen Bühnenanlage eng zusammenhängt. — Die von Karl Lautenschläger in München erfundene „Drehbühne", das „Baukastensystem" des Düsseldorfer Schauspielhauses, die durch Hagemanns Wallenstein-Inszenierung in Mannheim bekannt gewordene „Schachtelbühne", die „Schiebe- oder Wagenbühne" des Berliner Bühnentechnikers Friedrich Brandt, die „Versenkbühne" Bretschneiders im Wiener Hofburgtheater usw., sie alle stellen mehr oder weniger glückliche Einzellösungen des Verwandlungsproblemes dar, ohne daß man sich bis jetzt für eines dieser Systeme entscheiden konnte. Am vorteilhaftesten hat sich der neueste Versuch, eine Verquickung der Schiebe- und Versenkbühne, erwiesen. Diese Kombination hat auch bei den letzten großen Theaterneubauten Anwendung gefunden, am vollkommensten im Neuen Kgl. Schauspielhaus in Dresden, dessen technische Bühnenanlage heute wohl als vorbildlich gelten kann. Adolf Linnebach, dem Vielbegabten, unter dessen Anleitung sie entstanden ist, verdanke ich es, wenn ich sie in Wort und Bild hier näher erläutern kann: Der führende Grund-

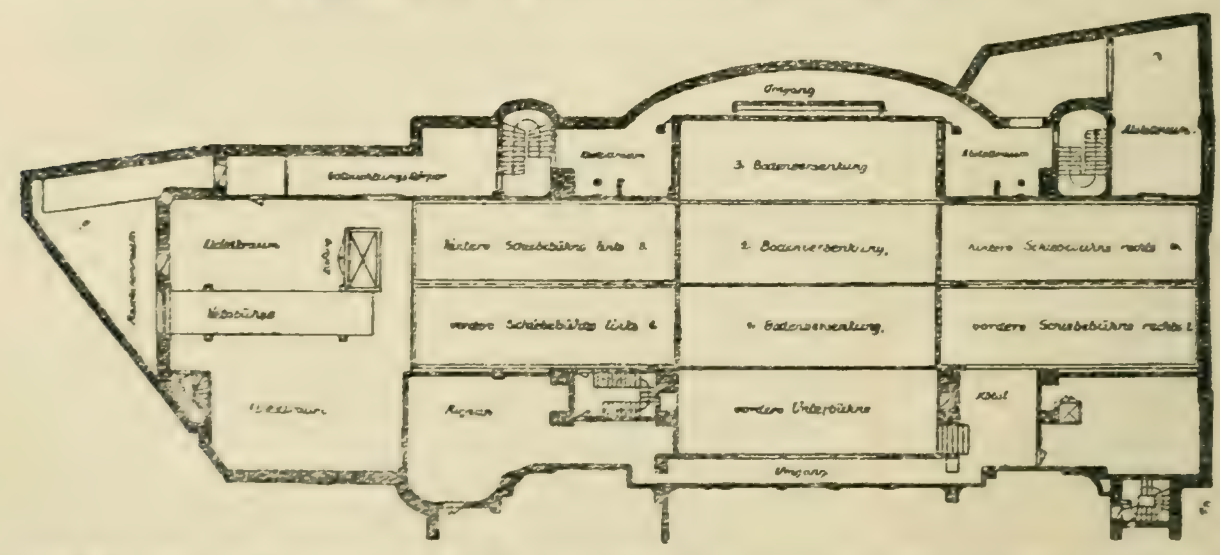
gedanke, der von vornherein den Plan der Bühneneinrichtung im Neuen Kgl. Schauspielhause Dresdens beherrschte, war eine vollständige Trennung des technischen Betriebes, des Auf- und Abbaues der Szene und des künstlerischen, der Darstellung. Beide Gruppen sollten ohne gegenseitige Störung nebeneinander bestehen können. Auf dem zur Verfügung gestellten Bauplatze wäre es ohne weiteres möglich gewesen, Seitenbühnen in der Höhe der Hauptbühne, wie sie an einigen Theatern bereits bestanden, zu errichten. Mit Absicht ist das unterblieben. Die Bühne und die anliegenden Räume sollten ausschließlich der Darstellung und den Darstellern dienen. Diese Absicht, ferner das Streben, für schnelle Verwandlung der Szene die geeignetsten Mittel zu finden, und schließlich der Wunsch, dem Bühnenbilde alle modernen Ausdrucksmittel zu bieten, haben zur idealsten Bühneneinrichtung geführt, die wir heute besitzen. Ihre bemerkenswertesten Neuerungen sind folgende:

Die versenkbaren Bühnenflächen,
Der feste Kuppelhorizont, kombiniert mit einem Wandel-Rundhorizont,
Die maschinell betätigten Züge der Obermaschinerie,
Die Schiebebühnenanlage der Unterbühne,
Die Proszeniumsanlage.

Die Bühnenfläche wird aus unabhängig voneinander versenkbaren Streifen von je 18 m Breite und 6 m Tiefe (vom Publikum gesehen) gebildet. Diese drei Streifen (Bodenversenkungen) von zusammen 18:18 m Fläche sind einzeln oder in beliebiger gegenseitiger Höhenabstufung bis zu 2 m über und 11 m unter die Spielebene zu stellen. Jeder Bühnenstreifen ruht direkt auf zwei stählernen Rohren, welche sich in Zylinder von entsprechend größerem Durchmesser schieben. In diese Zylinder kann Wasserdruck bis zu 35 Atmosphären gepreßt werden, welcher die Stützrohre der Bühnenstreifen in die gewünschte Höhe treibt. In die beiden vorderen Bodenversenkungen sind noch je zwei kleinere Versenkungen, sogenannte Tischversenkungen, eingebaut, die gleichfalls durch Wasserdruck betätigt werden. Der durch die drei Bühnenstreifen gebildeten eigentlichen Spielfläche schließen sich beiderseits (vom Zuschauer gesehen) noch Bühnenpodien von je 4 m Breite

und 18 m Tiefe an, die 30 cm unter das Spielniveau gestellt werden können, damit bei Verwandlungen mit niedrigen Bühnenwagen die Konstruktionshöhe der letzteren unter dem Rampenniveau bleiben kann. Da sich zwischen diesen Seitenpodien und den Bühnenwänden noch ein Abstand von 3 m auf jeder Seite befindet, beträgt die Gesamtbreite der Bühne 32 m. — In 1 m Abstand von der Bühnenmauer ist ein feststehender Kuppelhorizont eingebaut, der in seinem unteren Teile bis zu 6 m Spielhöhe transparent gehalten und darüber in Trockenstuck mit starken Eisen- und Drahtgeflechteinlagen hergestellt ist. Die Horizontkuppel wölbt sich über die ganze Spielfläche derart, daß abdeckende Soffiten oder Seitenteile nicht mehr nötig sind. (Vergleiche den Längsschnitt durch das Bühnenhaus, Skizze 1.) Zur Darstellung von Landschaften beschränkter Ausdehnung und intimer Wirkung ist innerhalb der Kuppel auch ein gewöhnlicher Rundhorizont einzuspannen, der sich auf Wandelwalzen auf- und abwickeln läßt. — Für die Bewegung der in Schnürböden aufgehängten Dekorationen wurde ausschließlich maschineller Antrieb nach einem neuen System Linnebachs vorgesehen. Auch hier ist Wasserdruck als Betriebskraft gewählt worden. Die Bedienung aller Dekorationszüge kann von einer Stelle aus und von einem Manne geschehen. — Da in Bühnenhöhe weder seitliche Dekorationsräume noch eine Hinterbühne angenommen wurden, vielmehr alle die Spielfläche umschließenden Gebäudeteile lediglich den Darstellern dienen sollten, mußten Mittel und Wege gefunden werden, den umfangreichen technischen Betriebsapparat anderwärts unterzubringen. Bei der Lösung dieser Aufgabe wurde ein radikaler Ausweg darin gefunden, daß das Theatergebäude in weitem Umfange tief unterkellert und die dadurch gewonnenen Räume lediglich für Zwecke des technischen Betriebes bestimmt wurden. Es entstanden dabei nicht nur reichlich bemessene Abstellräume für Dekorationen, Möbel und Beleuchtungskörper, sondern es war nunmehr auch möglich, den größeren Teil der Vorbereitungsarbeiten für die Szenerie in den Unterbühnenräumen vorzunehmen. (Vergl. den Grundriß der Unterbühnen, Skizze 2.) Unabhängig von den Proben und Vorstellungen können hier Dekorationen auf- oder umgebaut und solche von außerhalb liegenden Magazinen zu- und abgefahren werden. In der Unterbühne sind rechts und links je zwei, im Ganzen

Adolf Linnebach, Skizze 1, Längsschnitt durch das Bühnenhaus des neuen Kgl. Schauspielhauses in Dresden.
(Stellung der Bühnenflächen: Die drei Bodenversenkungen sind in ihre tiefste Stellung gebracht. Die Schiebebühnen sind seitlich rechts und links davon mit fertig gebauten Dekorationen zum Aufschieben auf die Bodenversenkungen bereitgestellt.)



Adolf Linnebach, Skizze 2, Grundriß der Unterbühnen im neuen Kgl. Schauspielhause Dresdens.

also vier Schiebebühnen von je 18:6 m Fläche vorhanden, die auf Gleisanlagen ruhen und jeweils auf die versenkten Bühnenstreifen geschoben werden können. Dazu sind sie mit elektromotorischem Antrieb ausgestattet und lassen sich auch von der zentralen Bedienungsstelle aus auf der Bühne in Bewegung setzen. Jeder versenkte Bühnenstreifen kann also eine Schiebebühne mit Dekoration in Spielhöhe heben. Hier ist nun eine weitere Einrichtung und zwar ein beiderseits in die Tragkonstruktion der seitlichen Bühnenpodien eingebautes Fahrgestell, das sich in der Längsrichtung der Bühne bewegen läßt. Mit diesem kann nun die gehobene Schiebebühne gekuppelt und vom Bereiche des ersten Bühnenstreifens in den des zweiten und dritten, also nach Art der großen Laufkrane der Fabriken über dem Versenkungsschacht hin- und hergeschoben werden. Eine Unterstützung durch den ursprünglichen Bodenstreifen der Bühne ist nicht mehr notwendig. Er kann inzwischen wieder abwärts gehen und die fertig aufgebaute Schiebebühne der anderen Seite auf sich nehmen. Nun existiert dem Zuschauerraum zu noch eine vordere Unterbühne gleichfalls von der Fläche einer Schiebebühne, die auch eine Dekoration bereithalten, nach rückwärts geschoben und dann gehoben werden kann. Mit Hilfe dieser Einrichtungen, die Kombinationen von denkbar größtem Umfange ermöglichen, lassen sich noch so viele und komplizierte Verwandlungen mit Leichtigkeit vollziehen. — Da der Auf- und Abbau der Dekorationen nicht auf der Bühne geschieht, sondern in aller Ruhe und zu jeder Zeit in der Unterbühne bewerkstelligt werden kann, hat sich die Bühneneinrichtung Linnebachs jetzt im Kriege, wo das Arbeiterpersonal beständig wechselt und an den meisten Bühnen den technischen Betrieb aufs Höchste gefährdet, ganz besonders bewährt. — Das Proszenium bildet den Abschluß der vorbeschriebenen Anlagen nach dem Zuschauerraum zu. Anschließend an das äußere, den Orchesterraum flankierende Proszenium ist das mit diesem architektonisch zusammenhängende, innere Proszenium bereits in den Bühnenraum eingebaut. In diesem ist die ganze Vorhanganlage — ein eiserner Vorhang und vier Stoffvorhänge — untergebracht. Für jeden Vorhang ist im inneren Proszenium ein Spalt, worin der geöffnete Vorhang verschwindet und hinter diesem befindet sich der verstellbare, mit neutraler Stoffdrapierung versehene Bühnenrahmen. Mit demselben kann der Szenenausschnitt von 14 m Breite

und 10 m Höhe auf 8 m Breite und 4 m Höhe eingeengt werden. Im unteren Teile des Proszeniums ist die Rampenanlage untergebracht. Dort sind alle Funktionäre, welche die Vorgänge auf der Bühne dauernd zu übersehen haben. Die Spaltanlage und die Stellwerke für die Beleuchtung, der Souffleur und ein Feuerwächter in einer gedeckten Beobachtungskabine, alle mit Aussichtsöffnungen auf die Bühne, sind hier vereinigt.

Neben der Bühnenmaschinerie hat auch die Beleuchtungstechnik die Bühnenillusion immer mehr zu steigern vermocht. Der Rundhorizont, dessen unvermeidliche Falten und Schäden oft die Vorstellung von Licht, Luft und Himmel vereitelten, mußte dem festen, aus Holz, Zement oder Trockenstuck errichteten Kuppelhorizont weichen, der halbkugelförmig die ganze Bühne überwölbt und Lichteffekte von packender Natürlichkeit ermöglicht. Anstelle der störenden Rampen- und Soffitenbeleuchtung trat das von einem Spanier, Mariano Fortuny, erfundene indirekte Beleuchtungsverfahren, das die falschen Schatten auf der Bühne beseitigt und die Ausleuchtuug des Kuppelhorizontes in möglichster Naturtreue bewirken sollte. Sein Prinzip besteht darin, daß das weiße Licht elektrischer Bogenlampen erst auf farbige Stoffflächen geworfen und dann durch Reflexion in den Bühnenraum ausgestrahlt wird. Um die weitere Durchbildung dieses Systems hat sich die Allgemeine Elektrizitätsgesellschaft in Berlin sehr verdient gemacht, besonders aber auch der uns bereits gut bekannte Adolf Linnebach, der es mit wesentlichen Verbesserungen der Beleuchtungsanlage des Neuen Kgl. Schauspielhauses in Dresden zugrundegelegt hat. Seine Neuerungen sind Folgende: Er schuf eine Kombination der indirekten und direkten Bogenbeleuchtung und zwar derart, daß die Feinheiten der indirekten, diffusen Lichtwirkungen neben der Intensität direkter Strahlung und der ökonomischen Ausnutzung des Stromes mit denselben Apparaten möglich sind. Zur Erzeugung intensiver Lichtwirkungen sind bei Anwendung der reinen Fortuny-Beleuchtung verhältnismäßig umfangreiche Anlagen und sehr große Stromstärken notwendig, da die Fortuny-Lampen nur einen Lichtauslaß nach dem Stoffreflektor haben und die Reflexion nur einen Bruchteil aufgeworfenen Lichtes zur Wirkung bringt. Die Lampen nach dem System Fortuny-Linnebach dagegen haben Auslässe nach zwei Seiten und

zwar zugleich nach dem Reflektor, der indirekten und nach der entgegengesetzten, direkten Seite. Die Lichtfärbung wird beiderseits durch farbige Glasscheiben erzeugt, die zugleich vor den direkten Lichtauslaß geschoben werden können. Es sind sechs verschiedene Farben vorhanden und deren Mischungen in jeder beliebigen Abstufung möglich. Vor den Lichtauslässen sind ferner Blenden zur Helligkeitsregulierung und zur Abdeckung vorhanden. Diese sind unabhängig voneinander derart einstellbar, daß jede Lichtstimmung vom vollständig indirekten bis zum strahlenden direkten Licht erzielt werden kann. Die Regulierung aller Lampen geschieht, wie bereits erwähnt wurde, von einer unterhalb der Bühnenrampe neben dem Souffleur liegenden Zentrale. — Nur derjenige, welcher die Wirkungen dieses kombinierten Beleuchtungssystems erfahren hat, kann ermessen, was das Licht als stimmunggebender Faktor für das Bühnenbild bedeutet und wie sehr es dem künstlerischen Regisseur zur Belebung der Szene dienlich sein kann. Vermag es doch mehr als alle übrigen dekorativen Hilfsmittel das Wesentliche des darzustellenden Kunstwerkes ins Helle, das Nebensächliche ins Dunkel zu rücken. — Die Vervollkommnung der Bühnenbeleuchtung hat natürlich auch eine eigene Industrie zu Tage gefördert. Zahlreiche Spezialfirmen auf dem Gebiete des Kunstlichtes entstanden, und die Erfindungen von Apparaten, welche alle möglichen Licht- und Himmelserscheinungen naturgetreu auf die Bühne zaubern, mehren sich von Tag zu Tag. — Diese Ausführungen lassen erkennen, wie kompliziert der technische Bühnenbetrieb geworden ist und daß für ein Kunst- und Idealtheater, welches sich alle Verbesserungen auch im technischen Betriebe zu nutze machen muß, nur ein mit allen diesbezüglichen Errungenschaften vertrauter und zu ihrer künstlerischen Verwertung befähigter technischer Betriebsleiter und Beleuchtungschef in Frage kommen kann. — Noch auf eine andere Hilfskraft soll hier hingewiesen werden, die gleichfalls für den technischen wie auch künstlerischen Bühnenbetrieb von großer Bedeutung ist und doch meistens unterschätzt wird. Das ist der Bühnenmeister, der einerseits mit den Arbeitern, andererseits aber auch mit dem Regisseur für das Bühnenkunstwerk wirken, also nicht nur Handwerker, sondern auch bis zu einem gewissen Grade Künstler sein soll. Diese doppelte Betätigung aber setzt ganz besondere Fähigkeiten voraus, auf die leider in den seltensten Fällen Wert gelegt wird.

An den meisten Theatern wird der Bühnenmeister gewissermaßen als erster Bühnenarbeiter, als Vorarbeiter angesehen, während er doch zur Erfüllung seiner eigentlichen Bestimmung weit mehr sein und dementsprechend auch eine ganz andere Stellung einnehmen muß. Zu seinen wichtigsten Aufgaben gehört die Organisierung und Schulung der Arbeiter, die ihm unterstellt sind. Was nützen die besten Maschinerien, wenn ihre Bedienung undisziplinierl ist? Und welchen Zweck haben die schönsten Dekorationen, wenn ihr Um- und Abbau ohne Anleitung geschieht, ihre Aufbewahrung ohne die nötige Schonung und Ordnung erfolgt? Gerade die Anhäufung von illusionistischen und stilistischen, von gemalten und plastischen Dekorationen an unseren heutigen Bühnen erfordert einen Mann, der mit Sachkenntnis den gesamten Fundus überwacht. Wie wenig Bühnen gibt es aber, an denen eine progammmäßig geschulte Arbeiterschaft den Bühnendienst versieht und den Dekorationsfundus sachkundig in Ordnung hält! Ganz zu schweigen von einem richtigen Inventarverzeichnis, das dem Regisseur über die vorhandenen Dekorationen bildlich Aufschluß geben könnte. — Wie oft kann man es selbst an den größten Bühnen erleben, daß zur höchsten Überraschung Dekorationsstücke, ja ganze Zimmer und Landschaften plötzlich ans Tageslicht kommen, von denen niemand etwas wußte, daß der Regisseur auf vorhandene Dekorationen verzichten muß, bloß weil sie der Bühnenmeister aus Bequemlichkeit ableugnet. — Das wird überall dort der Fall sein, wo er von früh bis abends Arbeiterdienste zu leisten hat und weder Autorität noch Wissen für seine eigentliche Wirksamkeit besitzt. — Ordnung aber ist die Seele jedes technischen Betriebes und darum ein wahrhaft befähigter Bühnenmeister an rechter Stelle von höchster Bedeutung.

Hat nun der Regisseur mit den genannten Hilfskräften seine szenischen Visionen verwirklicht und so den symbolischen Rahmen für das darzustellende Kunstwerk geschaffen, so kommt er zu seiner schwierigsten Aufgabe: Zur Belebung des Dialoges, zur Arbeit mit den Schauspielern. Nicht, als ob er erst jetzt an sie dächte. Im Gegenteil! Schon beim Lesen des Stückes hat er alle seine Darsteller in den ihnen zukommenden Rollen sich bewegen sehen und die zu erzielende Wirkung jeder einzelnen Figur empfunden. Um diese aber in Wirklichkeit zu erreichen, muß er seine gehabten Vorstellungen auf die Schauspieler nach

Möglichkeit suggerierend übertragen und das erfordert eine Zusammenarbeit mit ihnen, die bis zur Vorstellung durch nichts mehr gestört werden darf. Daher die vorherige Erledigung der Dekoration, der „Außenregie." — Nunmehr gehört das ganze Denken und Fühlen des Regisseurs den Schauspielern, von deren Qualität es freilich abhängt, wie weit er seine schauspielerischen Visionen verwirklichen kann. Am meisten wird er natürlich dann erreichen, wenn ihm Schauspieler mit wirklicher Gestaltungskraft, also Künstler zur Verfügung stehen, die seinen Absichten entgegenkommen und sich bei Ausarbeitung ihrer Rollen von ihm führen, „stimmen" lassen. — Nicht etwa gedanken- und willenlos! Nein! Der Schauspiel-Künstler muß auch selbst ein Bild von seiner Rolle haben und dasselbe, solange er von seiner Richtigkeit überzeugt ist, beibehalten. Denn schließlich ist doch er derjenige, der auf Grund eigener ehrlicher Empfindung die Zuhörer ergreifen und ihren Glauben an seine Darstellung erzwingen muß. Etwas anderes ist es freilich, wenn er bei den Proben zur Erkenntnis gelangt, daß die Vision des Regisseurs in diesem oder jenem Punkte richtiger, dieser oder jener Ton von ihm wahrer, echter empfunden worden ist. Dann darf er sich nicht sträuben, im eigensten Interesse nicht, seine Auffassung von der Rolle da und dort entsprechend zu ändern, das oder jenes neu und tiefer zu fühlen. — Dasselbe gilt genau so für den Regisseur, der ja auch nur ein Mensch ist und sich irren kann. Auch er darf sich der besseren Eingebung seiner Mitarbeiter nicht blind verschließen. Nur wird bei ihm eine Korrektur wohl seltener nötig sein, da er doch als Außenstehender immer das Ganze im Auge haben und demselben die einzelne schauspielerische Leistung leichter einordnen kann als der betreffende Schauspieler selbst, der in seiner Rolle aufgehen muß und dabei natürlich die Interessen des Gesamtkunstwerks sehr leicht aus dem Auge verliert. (Darum ist auch Spielen und gleichzeitig Regieführen ein Unding.) — Trotzdem wird der Gegensatz sehr selten unüberbrückbar sein. In den meisten Fällen werden die Anschauungen des Regisseurs und Schauspielers Berührungspunkte haben, die eine gedeihliche Zusammenarbeit nicht nur ermöglichen, sondern im Interesse einer Höchstwirkung sogar gebieten. Aus diesem Grunde wird auch der verständige Schauspieler einer gemeinschaftlichen Gestaltung mit dem Regisseur nicht abgeneigt sein, das Annehmbare dabei

gerne in seine Leistung aufnehmen und sich so im Interesse des Ganzen „abstimmen“ lassen. — Viele Schauspieler glauben allerdings noch immer, daß sie sich mit einer solchen Unterordnung etwas vergeben, und dabei bedeutet sie doch nichts anderes als ein künstlerisches Muß, eine ideale Pflicht. — Heinrich Anschütz, einer der bedeutendsten Darsteller des alten Burgtheaters, sagt in seinen hochinteressanten Lebenserinnerungen (Reclams Universal-Bibliothek, 4108—4110): „Ich sah es auf meiner ganzen Laufbahn als die erste Pflicht an, mich unterzuordnen, und ich war überhaupt nie Schauspieler aus Selbstsucht, sondern um der Sache willen. Ich hielt mich immer an Schillers Ausspruch:

„Immer strebe zum Ganzen, und kannst du selber kein Ganzes werden, als dienendes Glied schließ an ein Ganzes dich an.“

Das Ganze bedeutet hier das volle Leben der Komödie, das eben nur in einem gemeinsamen Ausschöpfen ihres geistigen Gehaltes durch den Regisseur und die Schauspieler, in einem Ausgleich ihrer Gedanken und Empfindungen heranreifen kann. — Dieses Heranreifen braucht allerdings wie überall seine Zeit und ein Hauptgrund unseres Theaterverfalles ist es, daß diese natürliche Bedingung in den seltensten Fällen genügend respektiert wird. An den meisten Theatern wird dem Regisseur von vornherein eine beschränkte Anzahl von Proben vorgeschrieben, nach welchem das Stück zur Vorstellung reif sein muß. Dazu kommt noch der häufige Mangel an geeigneten Proberäumen und verständigem, umsichtigen Disponieren. Die Folge davon ist, daß größtenteils unreife Vorstellungen geboten werden, die begreiflicherweise wenig Anklang und Zuspruch finden. Und mit Recht! Unreife Früchte dürfen keinen Absatz finden, sie sind auch in der Kunst ein Betrug! — An vielen Beispielen könnte dagegen bewiesen werden, daß ausgearbeitete und abgerundete Vorstellungen, deren Hauptreiz in gereifter Schauspiel- und Ensemblekunst liegt, noch immer starken Zulauf haben. Nur durch gediegene Darbietungen kann das Interesse des Publikums wachgehalten, der Spielplan entlastet und die Zeit gewonnen werden, die zur gründlichen Vorbereitung neuer Vorstellungen unbedingt erforderlich ist. Viele Direktoren glauben aber auch ohne diese Reifezeit ein reichhaltiges Programm künstlerisch bewältigen zu können und zwar

dadurch, daß sie an Stelle von wirklichen Schauspiel-Künstlern begabte Anfänger verpflichten, die sich bei den Proben ihren Regieanweisungen ohne Einwand willenlos unterwerfen müssen. So eine Despotenregie mag sich wohl die Arbeit erleichtern, die Vorbereitungszeit verkürzen und doch Vorstellungen von einer gewissen Abrundung fertigbringen; das Einstudierte aber, das Unpersönliche in ihrer Darstellung wird sich immer offenbaren, eine zwingende schauspielerische Wirkung nie von ihnen ausgehen. Man wird sich dafür vielleicht auf die Vorzüge der Ensemblekunst berufen, aber was ist selbst diese ohne kraftvolle und eigenartige Darsteller, ohne Schauspielkunst? — Dieser Einwand richtet sich natürlich nicht gegen den angehenden Schauspieler und seine Anstellung. — Im Gegenteil! Bei wirklicher Begabung ist er gar wohl verwendbar. Aber gerade ihn muß der Regisseur behutsam lenken und langsam den natürlichen Weg zu einer künstlerischen Menschengestaltung führen. Wird ihm aber statt dessen immer nur in despotischer Kürze ein fremder Kunstwille aufgezwungen, darf seine Begabung nur als Schallrohr einer fremden Stimme dienen, dann wird er das eigene Schöpfen und Schaffen bald verlernen, ihm alle Eigenart genommen sein und nur noch der seichte Trieb zur Nachahmung verbleiben. — In diesem Sinne wird an unserem schauspielerischen Nachwuchs schwer gesündigt. Die wenigsten Direktoren sind sich der erzieherischen Pflichten bewußt, die sie mit der Anstellung talentvoller Anfänger auf sich nehmen. Die meisten denken nur an eine möglichst bequeme Ausbeutung dieses billigen Materiales, das sich in ihren Händen ohne Widerstreben kneten und formen lassen muß. Ein guter Direktor und Regisseur muß auch bis zu einem gewissen Grade Pädagoge sein und sich um seine jungen Talente mit Liebe und Geduld bemühen, wie z. B. der in den letzten Tagen in Berlin verstorbene Heidelberger Theaterleiter Heinrich, dem viele Bühnenkünstler in angesehenen Stellungen voll aufrichtiger Dankbarkeit nachtrauern. — Eine künstlerische Begabung braucht Förderung, nicht Abrichtung, die jede freie Regung unterdrückt und jene Darstellungsrekruten züchtet, mit denen unsere Bühnen überfüllt sind. Diese Gattung von Schauspielern ist es, die mit ihrem imitatorischen Dilettantismus den durchschnittlichen Tiefstand unserer Schauspielkunst bewirkt und unser Theater seiner darstellerischen, eigentlichen Anziehungskraft

beraubt. Ein Verlust, der durch die genialsten Regie-Einfälle nicht ersetzt werden kann. Eine dilettantische Textwiedergabe, selbst in der schönsten und interessantesten szenischen Aufmachung ist noch lange kein voller theatralischer Genuß. Ein solcher kommt erst durch die mitreißende Belebung des Dichterwortes zustande, durch eine Darstellung, die unser Inneres unmittelbar gefangen nimmt und zum Miterleben zwingt. Dazu gehören aber wahre Schauspielkünstler. Nur sie können den Dichter zum vollen Siege führen, und so muß auch von ihnen in erster Linie das Heil kommen, das wir für unser Theater so sehnsuchtsvoll erwarten. — Max Martersteig, der so wie Goethe und Schiller den wahren Schauspielkünstler in seiner Umwandlungsfähigkeit erblickt, sagt in seiner feinsinnigen Studie „Der Schauspieler" (verlegt bei Eugen Diederichs, Jena 1900) Folgendes: „Mehr als jede andere Kunst ist das Theater Handwerk. Damit es wieder mehr und mehr Kunstwerk werde, brauchen wir Schauspieler mit Umwandlungsfähigkeit." Damit ist neuerdings die grundsätzliche Bedeutung des Schauspielers für unsere Theaterkunst betont worden, auf welche auch schon Richard Wagner in seiner Schrift „Über Schauspieler und Sänger" (Verlag von C. F. W. Siegels M. — Breitkopf & Härtel) mit folgenden Worten hingewiesen hat: „Denn nur aus dem eigentümlichen Willen dieser, in ihrem mißleiteten Gebahren so sonderbar sich ausnehmenden, mimischen Genossenschaft kann, wie von je die vorzüglichsten dramatischen Erscheinungen aus ihr hervorgingen, auch jetzt das von uns gemeinte vollendete Drama emporwachsen. Weniger durch sie als durch diejenigen, welche ohne allen Beruf hierzu sie bisher leiteten, ist der Verfall der theatralischen Kunst unserer Zeit herbeigeführt worden, und jedenfalls nur durch sie kann diese wieder emporgerichtet werden." Ohne Schauspielkunst also keine Theaterkunst! Ohne Schauspielkünstler kein Kunst- und Idealtheater! — Diese unerschütterliche Wahrheit bestimmt aber auch die Stellung, die dem Schauspieler in- und außerhalb des Theaters zukommt, und im Interesse unserer Bühnenkunst selbst liegt die Frage, ob der Schauspieler heute wirklich so gestellt ist, wie es seiner kulturellen Bedeutung entspricht. Jeder, der die heutigen Daseinsbedingungen des Schauspielers nur halbwegs kennt und gerecht beurteilt, muß mit einem entschiedenen Nein antworten. Schon sein Anstellungsvertrag, der ein Kulturdokument für spätere Zeiten ist, be-

weist, daß der Schauspieler noch immer außerhalb der sozialen Gesetzgebung steht, daß seine soziale Stellung im Staate auch heute noch eine fast geächtete ist. Wenn man nun auch noch bedenkt, daß, wie Gustav Rickelt in seinem bereits genannten Buche „Schauspieler und Direktoren" sagt, mit Ausnahme von einigen Stargehältern die Entlohnung für die Arbeit der Schauspieler eine so niedrige wie in keinem anderen Stande ist, daß vor dem jetzigen Kriege die Mehrzahl der deutschen Schauspieler ein jährliches Einkommen von 600 Mark bezog, dann wird man den wirtschaftlichen Kampf des Schauspielers begreifen, der seiner unwürdig ist und so oft, wenn auch leider vergebens, in die Öffentlichkeit bringt. Dieser Kampf, der im Grunde mit der wirtschaftlichen Entwicklung unseres Theaters überhaupt und mit der Misere des Geschäftstheaters im Besonderen zusammenhängt, war in den letzten Jahren zwischen der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger, der Schauspielervereinigung, und dem Deutschen Bühnenverein, dem Direktorenverbande, zu besonderer Heftigkeit entbrannt. Erst kürzlich, in den Tagen der allgemeinen Not und Sorge, haben sich diese beiden Körperschaften zu einer friedlichen Regelung der fraglichen Verhältnisse im eigensten Interesse zusammengefunden. — Die große Öffentlichkeit aber steht nach wie vor dem Daseinskampfe der Schauspieler verständnislos gegenüber, und es wäre wahrhaftig an der Zeit, daß endlich auch der Staat durch Schaffung des heißersehnten Theatergesetzes an der Hebung des Schauspielerstandes gebührenden Anteil nimmt. Oder sollte Richard Wagner, der trotz seiner revolutionären Ansichten einer der größten Patrioten war, Recht behalten mit den Worten, welche er zum Ausdruck seiner Verzweiflung an einer staatlichen Theaterfürsorge in Deutschland gemacht hat? Sie lauten: „Welchen Wohlmeinenden ist nicht einmal der Gedanke gekommen, das Theater unter den Schutz und die Aufsicht des Staates gestellt zu wissen? Immer zeigte es sich aber wieder, daß unser Staat und unser Theater hierfür zu sehr heterogener Herkunft seien. Während wir im Staate auf das Eifrigste bemüht sind, die Stützen seines alten Bestehens durch Kräftigung zu erhalten, da seine erhaltende Kraft eben im Altherkömmlichen beruht, sind wir bei der Ausbildung des Theaters von allem Herkömmlichen und eigentümlich deutschen Wesen gänzlich abgeleitet worden, so daß wir in ihm ein gänzlich wurzelloses

Gewächs vor uns haben, an dem nichts als die deutsche Zerfahrenheit und Unselbständigkeit noch deutsch sind, und das nun einzig nach den Gesetzen dieser üblen Eigenschaften sich in einem widernatürlichen Leben erhält. Hier ist demnach den Lenkern unseres Staates auch alles unverständlich, so daß wir überzeugt sein dürften, wollten wir unsere Gedanken über das Theater in jenen Regionen einmal zur Vorlage bringen, uns etwa der Bescheid gegeben werden würde, hierüber mit dem Herrn Hoftheater-Intendanten Rücksprache zu nehmen. Als kürzlich in Berlin ein „Kunstministerium" ernannt wurde, begnügte man sich mit neuen Aufschriften auf den Museen und Anordnungen zu einer Gemäldeausstellung; seitdem erfahren wir nichts weiter von ihm. Und dies hat, wie wir es soeben ersehen mußten, seinen ganz richtigen Grund: das Theater wird nicht zur Kunst gerechnet, am wenigsten zur deutschen Kunst." — Die Gegenwart gibt Wagner insofern nicht mehr Recht, als doch inzwischen eine wirkliche deutsche Theaterkunst herangewachsen ist, deren nationale Bedeutung gerade jetzt im Kriege von höchster Stelle aus wiederholt hervorgehoben wurde und vom Staate nicht länger übersehen werden kann. So ist also zu hoffen, daß ihr das geziemende Hausrecht im Frieden doch noch eingeräumt wird. Schließlich wird man sich dann auch ein wenig der Opferwilligkeit erinnern müssen, mit welcher gerade die Schauspieler vor allen übrigen Ständen und trotz ihrer traurigen wirtschaftlichen Lage dem Staate in schwerster Zeit beigesprungen sind. Das Reichsbank-Direktorium hat diese Hilfsbereitschaft mit Dankesworten anerkannt, die im Interesse einer zukünftigen staatlichen Theaterfürsorge hier wiederholt werden sollen. Sie lauten: „Aus Anlaß des überaus glänzenden Ergebnisses der sechsten Kriegsanleihe gedenken wir mit größter Anerkennung und warmem Danke der selbstlosen Mitarbeit der deutschen Bühnenkünstler, die damit nicht unerheblich zum Gelingen des großen Werkes beigetragen haben." — Möge der 12. April 1917 als Nationaltag der deutschen Bühnen wirklich unvergessen bleiben! — Heute allerdings muß leider noch immer von einer Isolierung des Schauspielerstandes und seiner besonderen moralischen Einschätzung gesprochen werden. — Man könnte einwenden, daß die sogenannte „vornehme" Gesellschaft sich dem Schauspieler gegen früher bedeutend genähert habe, ihm ein weit größeres persönliches Interesse entgegen-

bringe. — Gewiß! Ob aber durchweg zu seinem Glücke, ist eine andere Frage, denn die Annäherung dieser „vornehmen“ Gesellschaft ist zum größten Teile eine rein äußerliche, oberflächliche, ja sogar egoistische bisher geblieben. Die Ansprüche an den Schauspieler sind immer größer geworden. In- und außerhalb des Theaters. Aus Eitelkeit oder zum Zeitvertreib sucht man ihn in der Gesellschaft zu fesseln und seine freie Zeit in verschiedenster Weise auszunutzen. Dieselbe Gesellschaft aber, in deren Salons er den vielumschmeichelten Lockvogel abgeben muß, steht seinem wirtschaftlichen Kampfe blind und taub gegenüber. Sie läßt ruhig zu, daß er ohne Bezüge in monatelange Ferien geschickt wird und sich durch sonstige finanzielle Vertragshärten sorgt und abquält, verlangt von ihm Toilettenaufwand auf der Bühne und im Leben, ein „standesgemäßes“ Auftreten, ohne sich aber auch um seine Einkünfte zu kümmern usw., rümpft aber die Nase, wenn er in Not zu Erwerbsmitteln greifen muß, die nicht als „fair“ gelten. Wie schnell wird dann über die Moral dieser oder jener Schauspielerin der Stab gebrochen und das alte, dumme Vorurteil gegen den Schauspielerstand wieder in Anwendung gebracht! Die wenigsten denken daran, daß der Schauspieler den modernen Luxus auf der Bühne letzten Endes selbst bestreiten, daß der Glanz, mit dem er sich auf Wunsch der Gesellschaft überall umgeben soll, auch bezahlt werden muß. Sobald der Vorhang gefallen ist oder die Türe hinter dem Schauspieler sich geschlossen hat, ist auch das wahre Interesse der „vornehmen“ Gesellschaft für ihn und ihre Annäherung zu Ende. Auch sonst besteht ihr Verhältnis zum Theater aus vielen Forderungen und wenig Gegengaben. Selbst den pflichtschuldigsten Abtrag sucht man nach Möglichkeit zu umgehen. Hatte doch kürzlich ein Wiener Gemeinderat den Mut zur Erklärung, daß die meisten Freikartenbesitzer eigentlich unter den Wohlhabenden zu suchen sind. — Und so ist es nicht nur in Wien. — Gerade diese Gesellschaft aber ist es überall, die sich als Sittenrichter über den Schauspielerstand aufzuspielen beliebt, die auf der einen Seite den Menschen im Schauspieler ignoriert, seine natürlichsten Gefühle mißachtet und bekämpft und auf der anderen Seite in ihm eine Gefahr für ihre eigene Hausmoral befürchtet. — Wie oft kann man z. B. in diesen Kreisen und am meisten von den Damen die Meinung hören, daß Schauspieler nicht heiraten sollten, daß die Ehe der Tod des Ge-

nies, jeder verheiratete Künstler zum Philister verdammt sei usw. Nur selten aber liegen solchen Besorgnissen das wahre Glück des Schauspielers und seine künstlerische Entwicklung zugrunde. In den meisten Fällen ist ein persönlicher Wunsch der Vater des Gedankens oder die heimliche Koketterie mit einer Künstlerbohème, die in unsere lärmende und hastige Zeit nicht mehr paßt. Und sollte es wirklich so viele unglückliche Künstlerehen geben, wie man immer klagen hört, so sind gewiß nicht zuletzt die vielen Einmischungen der „vornehmen" Gesellschaft schuld, die sich gerade der Schauspieler ganz besonders gefallen lassen muß. — Mehr denn je ist er heute auf die Gunst und Gnade dieser Kreise angewiesen und trotz Lessings Lehre um des Publikums willen da. Dieses und nicht das wahre Können entscheidet heute über Sein und Nichtsein des Schauspielers. Fast alle Theaterdirektoren beugen sich vor dem Publikumserfolg; um wie viel mehr ist der einzelne Schauspieler von ihm abhängig. Daher auch seine Liebedienerei vor der Gesellschaft. Und sind nicht auf deren Privatwünsche sogar die dunkelsten Punkte im Anstellungsvertrage des Schauspielers zurückzuführen? Es sei hier z. B. nur an die Klausel für weibliche Bühnenmitglieder erinnert, nach welcher ihre Verheiratung ein sofortiger Kündigungsgrund ist. — Die unwürdige Abhängigkeit des Schauspielers, die noch an vielen Beispielen nachgewiesen werden könnte, wirft auf die Moral der „vornehmen" Gesellschaft das schlechteste Licht. Sie ist es ja schließlich selbst, die den sittlichen Tiefstand unseres heutigen Theaters mitbegründet. Wenn unser Theater wirklich ein Bildungsfaktor werden soll, dann muß der Schauspieler zunächst zum freischaffenden Künstler gemacht und aus den Fesseln befreit werden, die ihn heute noch zum Sklaven der Gesellschaft erniedrigen. Diese Forderung hat der bereits öfter erwähnte Dr. Ludwig Seelig in seiner Schrift „Krieg und Theater" mit folgenden Worten ausgedrückt: „Je höher der ideale und sittliche Wert der Theaterkunst eingeschätzt wird, desto wichtiger ist die Fürsorge für die Erhaltung der diese Kunst mit aller seelischen Hingabe und Selbstentäußerung schaffenden darstellenden Kräfte. Daher ohne Besserung der sozialen Lage der Bühnenmitglieder kein kultureller Aufstieg des Theaterwesens. Ohne geordnete Verhältnisse, ohne berufliche Sicherheit, ohne Befreiung von den ewigen, niederdrückenden Unterhaltungs-

sorgen kein gedeihliches Kunstschaffen! Man sollte sich wirklich nicht mehr mit dem lächerlichen Märchen zu befassen haben, als ob das Hungern, die mangelnde Ordnung der Lebensverhältnisse, das Herumwandern von Ort zu Ort der Nährboden für die Arbeit des Bühnenkünstlers sei —, eine Fabel, die offenbar wegen der Meinung, sie sei geistreich, immer wieder vorgebracht wird, die aber darum nicht weniger läppisch und sinnlos ist." — Viele werden allerdings behaupten, daß die heutigen Schauspieler selbst an ihrer sozialen Lage und moralischen Sondereinschätzung schuld sind, da noch immer einige von ihnen das Zigeunerleben lieben und wünschen. Zugegeben. Gibt es doch auch solche, die sogar ihrer eigenen Schutzorganisation, der „Genossenschaft", entgegenarbeiten und in den Rücken fallen. — Diese Elemente bilden aber heute tatsächlich eine so verschwindende Minderheit, daß man um ihretwillen nicht einen ganzen Stand verurteilen darf. Die große Mehrheit der Schauspieler ist sich ihrer kulturellen Bedeutung wohl bewußt und ringt ehrlich um ein würdiges Dasein. Darum weg mit aller Heuchelei! Gebt dem Schauspieler, was er haben muß, und ihr werdet euch seiner nicht zu schämen brauchen! — Es wäre ungerecht, wollte man nur die Gesellschaft für die heutige Lage und Beurteilung des Schauspielers verantwortlich machen. Seine berufliche Stellung ist nicht weniger beschämend. Man denke nur an die verschiedenen Disziplinar- und Hausordnungen der Direktoren, die gleichfalls nur auf Einzelfälle zurückzuführen sind und doch den ganzen Schauspielerstand in ungerechter Weise kompromittieren. Überdies passen auch heute noch Goethes Worte auf sie: Unsere Theatergesetze haben zwar allerhand Strafbestimmungen, allein sie haben kein einziges Gesetz, das auf Ermunterung und Belohnung ausgezeichneter Verdienste ginge. Dies ist ein großer Mangel. Denn wenn mir bei jedem Versehen ein Abzug von meiner Gage in Aussicht steht, so muß mir auch eine Ermunterung in Aussicht stehen, wenn ich mehr tue, als man eigentlich von mir verlangen kann. Dadurch aber, daß alle mehr tun als zu erwarten und zu verlangen, kommt ein Theater in die Höhe." — Gewiß, der berufliche Umgang mit Schauspielern ist sehr schwierig und eine Kunst für sich. Im Allgemeinen liegt dies aber weniger an ihrer Unbildung oder unwilligen Eitelkeit, wie oft behauptet wird, sondern vielmehr an ihrer bedrückenden, aufreizenden Rechtlosig-

keit und an jener besonderen naturellen Veranlagung, die dem Künstler nun einmal eigen ist. „In jedem Künstler“, sagt Goethe, „liegt ein Keim von Verwegenheit, ohne den kein Talent denkbar ist und dieser wird besonders rege, wenn man den Fähigen einschränken und zu einseitigen Zwecken dingen will.“ Die wenigsten Theaterdirektoren wissen aber, daß sie in Schauspielkünstlern ein besonderes Menschenmaterial vor sich haben und daß dieses auch besonders behandelt werden muß. Mit Disziplinarvorschriften und einer despotischen Strenge allein kann da kein gutes Auskommen sein. Auch Verständnis für die Kompliziertheit der Künstlerseele und gerechtes Empfinden für ihre Bedürfnisse, Geduld und Güte müssen den Theaterleiter erfüllen, wenn die ihm anvertrauten Talente Früchte tragen sollen. Seine Behandlung der Schauspieler muß auf einer grundsätzlichen Achtung vor dem Künstler beruhen und diese darf durch keinerlei gelegentliche Unstimmigkeiten erschüttert werden. Trotz vieler Kränkungen und Enttäuschungen in seiner langjährigen Theaterleitung hat Goethe zu Eckermann gesagt: „Sehr viel ist zu erreichen durch Strenge, mehr durch Liebe, das Meiste aber durch Einsicht und unparteiische Gerechtigkeit, bei der kein Ansehen der Person gilt.“ Und Schiller ist im Unrecht, wenn er aus seiner persönlichen Verstimmung heraus an Goethe schrieb, daß der kurze Imperativ das einzig mögliche Verhältnis zu den Schauspielern sei. — Leider nimmt die Mehrzahl unserer Direktoren gerade den Standpunkt Schillers ein. Wenn sie gegen störende Elemente in ihren Betrieben mit aller Strenge vorgehen, wird niemand etwas einzuwenden haben. Unrecht dagegen ist es, wenn sie in der Behandlung ihrer Schauspieler keinen Unterschied machen, sie überhaupt nicht als Künstler betrachten und ihr Ehrgefühl von vornherein mit Füßen treten. So gibt es z. B. Theaterleiter, denen ihre Bureaubeamten und technischen Bediensteten mehr gelten als ihre Schauspieler. In diesen erblicken sie eben nichts weiter als sogenannte „Nummern“, die Geschäfte machen müssen und empfinden deshalb auch nichts, wenn sich dieselben von jedem Bureaudiener oder Bühnenarbeiter herumstoßen lassen müssen. Kann eine solche Erniedrigung ohne Folgen bleiben? — Noch mehr zu verurteilen aber sind jene Direktoren, die wohl wissen, was der Künstler im Schauspieler bedeutet, ja sogar von ihm verlangen, daß er vornehm, sensibel, feinnervig usw. sei, in seiner Behandlung aber selbst

jedes Taktgefühl vermissen lassen. So kann man, um nur ein Beispiel zu nennen, selbst an größten Theatern heute noch beobachten, daß Schauspielkünstler sich wie Taglöhner an einem offenen Schalter vor aller Augen „auszahlen" lassen müssen, daß also schon ein einfacher Briefumschlag zu viel ist, um mit ihnen in anständiger Form zu verkehren. Wie unfein werden ihre sonstigen Privatangelegenheiten erledigt, und bildet nicht die Behandlung der weiblichen Bühnenangehörigen durch manche Theaterdirektoren ein Kapitel für sich? Es ist zu bekannt, als daß hier weiter die Rede davon sein soll. Dafür sei aber noch auf die schamlose und brutale Ausbeutung hingewiesen, welche sich so viele Schauspieler jetzt im Kriege von ihren Direktoren gefallen lassen mußten. Nie kam die Hörigkeit des Schauspielers so roh zum Ausdruck wie gerade in der letzten „großen" Zeit. Die militärdienstlichen Verhältnisse der Schauspieler wurden derart ausgenutzt, daß sich das Präsidium der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger zu folgender Warnung in seiner amtlichen Zeitung „Der neue Weg" am 2. Juni 1917 genötigt sah:

„Wir machen die Herren Bühnenleiter darauf aufmerksam, daß auch reklamierte Schauspieler freie Arbeiter sind, daß also nicht nur nach der Auffassung der Genossenschaft, sondern auch nach der des Kriegsamts die Reklamation unter keinen Umständen Anlaß geben darf, reklamierten Schauspielern geringere Gagen zu zahlen."

Diese Beispiele genügen zum Beweise, daß auch viele Theaterleiter die sittlichen Kräfte der Schauspieler untergraben und selbst dem Schauspielkünstler die Stellung vorenthalten, die seiner Bedeutung entspricht. Und so behalten auch heute noch die Worte ihre Gültigkeit, die Richard Wagner einst an die Schauspieler und Sänger gerichtet hat: „Wie alles vom rechten Beispiel abhängt, haben auch wir jetzt allen, die keine Ahnung vom Nieerfahrenen haben können, dieses Beispiel zu geben und hiermit zugleich auch alle die Einwände der trägen Geister zu entkräften, nämlich die gegen eure Befähigung zur Selbstverleugnung, auf welche das ganze Geleise ihres würdelosen Befassens mit dem Theater sich gründet. Auch ihr Urteil über die moralische Befähigung eures Standes, ihr Schauspieler und Sänger, wird sich dann neu zu gestalten haben: wie eure Eitelkeit auf der Bühne, so gilt eure Habsucht außerhalb derselben ihnen als der Maßstab, nach welchem

die Richtschnur alles Verkehres mit euch zu bemessen sei. Zeigt ihnen, daß eure Gebrechen die Folgen ihrer schlechten Verwaltung eurer eigensten Angelegenheiten sind, daß ihr aber durch geistige Erhebung, wie sie allerdings durch die Befehle des Herrn Intendanten und die Anordnungen seines Regisseurs nicht hervorzurufen ist, sofort in den Stand eintretet, in welchem ihr als Könige und Edle über jenen stehet." — Im Anschlusse an diese Darlegungen sei endlich noch bemerkt, daß auch der im Vorwort besprochene Mangel an kritischen Theaterschriften von Schauspielern zumeist auf ihre doppelte Abhängigkeit zurückzuführen ist. Wenn hier von derselben so ausführlich die Rede war, so geschah es, weil die grundsätzliche Bedeutung des freien Schauspielkünstlers für ein Kunst- und Idealtheater nicht genug betont werden kann.

Hat nun der Regisseur mit den Darstellern der Dichtung das volle Bühnenleben gegeben und dieses in die vorbestimmte dekorative Form gegossen, dann ist das Gesamtkunstwerk im Sinne Goethes vollendet und das Fest, die Vorstellung kann beginnen. In ihren Dienst werden sich freilich noch andere Hilfskräfte von mehr oder weniger Belang zu stellen haben; die Genannten aber sind ihre Grundsäulen, ihre unerläßlichen Stützen. Mit ihnen hat der Theaterleiter auch gleichzeitig die Hauptkräfte seines Betriebes gewonnen und die wichtigsten Bedingungen erfüllt, welche an die Innenanlage eines Kunst- und Idealtheaters gestellt werden müssen. Nach außen und innen wohlgerüstet, wohlgebaut und wohlbemannt, steht es nunmehr bereit zur Fahrt ins ungewisse Schöne.

Noch ein Begleiter kommt vor Aufbruch in Betracht. Er findet von selbst sich ein wie der gute oder böse Geist und wirkt nach eigenem Ermessen auf das Fahrzeug ein: die Presse. Sie kann die Fahrt von Anbeginn begünstigen, aber auch behindern, die Wogen glätten oder hochgehen lassen, ja unter Umständen sogar das ganze Unternehmen zum Scheitern bringen. — Wer die ungeheuere Macht der Presse noch bezweifelte, wird sie jetzt in unseren traurigen Tagen, wo sie durch ihre Beeinflussung der öffentlichen Meinung eine neue Weltordnung mitbestimmt, zur Genüge erkannt haben. — Aber nicht nur in der Politik, auch im Kunstleben hat sie die entscheidende Gewalt an sich gerissen. Sie „macht" den Erfolg und Mißerfolg, zerstört und baut auf wie es

ihr beliebt, und die Allgemeinheit glaubt an sie wie an einen wundermächtigen Götzen, der nicht fehlen oder irren kann. Das gedruckte Wort ist von vornherein das richtige und wahre. Was ist die Meinung des Einzelnen gegen das Urteil der Presse?! — Und wehe dem, der sich ihr gegenüber auf eigene Füße stellen und ohne sie selig werden wollte! Er fände alle Wege versperrt, und wäre er auch der Tüchtigste und Beste. — Aus diesem Grunde ist auch ein Kunst- und Idealtheater auf eine Presse angewiesen, die ihm wohlgesinnt ist, die also nicht auf kleinlichen Parteientratsch hört und selbst Intrigen spinnt, sondern einzig und allein das Wohl des Institutes im Auge hat und die guten Absichten seines Leiters vertrauensvoll unterstützt. Eine solche Gesinnung sollte man zwar als selbstverständlich annehmen dürfen und dem wäre auch so, wenn immer nur reine Sachlichkeit die Presse leitete. Die Wirklichkeit belehrt uns aber anders. Jeder weiß, daß ihre Gewalt vielfach Personen anvertraut ist, denen jedes Verantwortlichkeitsgefühl fehlt und ihre Machtstellung für ihre privaten Sonderinteressen gerade gut genug ist. Kein vernünftiger Mensch wird den Segen der Pressefreiheit unterschätzen, aber auch nicht übersehen, daß sie in den Händen Gewissenloser zu einer Strafe für die Menschheit werden kann. Auf Lüge und Verhetzung eines großen Teiles der Presse ist nicht zuletzt der jetzige unselige Menschenmord zurückzuführen und so, wie sich diese am heiligsten Gute der Menschheit, am Völkerfrieden versündigt hat, vergreift sie sich auch am reinen, wahren Segensquell der Kunst. Zu ihrem Schutze taugen nur ehrliche und wahrhaft befähigte Hüter. Der Kunstrichterstand aber, den die Presse mit ihrer Tageskritik geschaffen hat, wimmelt von Menschen, die mehr ihre eigenen Interessen als die der Kunst im Auge haben und auch sonst zur Wahrung ihrer heiligen Rechte nicht befähigt sind. Man braucht nur die Zeitungen zur Hand zu nehmen, um ein richtiges Bild vom allgemeinen Kunstkampf in der Presse zu bekommen. Die Spalten für Kunstkritik sind vielfach nur ein Tummelplatz persönlicher und geschäftlicher Interessen, eine Reklame für Freunde und Bekannte, eine Ablagerungsstätte für persönliche Sympathien oder Gehässigkeiten, für Tratsch und Klatsch. Wo wird heute einzig und allein um der Kunst willen kritisiert? Was für Kenntnisse und Fähigkeiten sind für dieses Amt grundsätzlich erforderlich? Und wer wacht über die nötige Befähigung dieser Kunstrichter? Müssen sich nicht

oft hervorragende Bühnenpraktiker von unerfahrenen Buben Amtsvorschriften machen, wirkliche Künstler von Ignoranten und Wortdieben sich bespötteln und in Mißkredit bringen lassen? An vielen Beispielen könnte noch bewiesen werden, wie leichtfertig die heutige Tageskritik zum größten Teile ausgeübt wird. Ein solcher Beweis würde aber hier zu weit führen und wäre schließlich auch überflüssig. Dafür sei gerne festgestellt, daß es auch Ausnahmen, wirklich befähigte und sachliche Kunstkritiker gibt, die allein der Kunst und nicht den Künstlern dienen. — Dieselben stehen aber auch gleich turmhoch über ihren Amtsbrüdern und sind deshalb wohl bekannt und hochgeschätzt. Gerade sie aber bestätigen den allgemeinen, bedauerlichen Tiefstand unserer Kunst- und Theaterkritik, unser heutiges Kritikunwesen. Nun gibt es ja in allen Berufen Unwürdige und Unbefähigte. Gewiß, aber nirgends können und dürfen sie so viel Schaden anrichten, wie gerade im Kunstrichterstande der Presse. Das ist der Unterschied! Wenn wir daher bei unserer Forderung bleiben, daß die Bühnenkunst in Zukunft nur Berufenen anvertraut werde, dann dürfen wir auch ihre öffentliche Beurteilung nicht jedem ersten besten überlassen. „Um eine große Persönlichkeit zu empfinden und zu ehren, muß man auch wiederum selber etwas sein," sagt Goethe. Nur Persönlichkeiten dürften einander vor den Augen der Welt beurteilen, und wie segensreich wären dann solche Auseinandersetzungen für Kunst und Künstler! Die allgemeine Tageskritik aber kann unserem Theater nur wenig nützen, da sie ja meist zuletzt erst um seinetwillen existiert und überdies sehr selten Rat und Hilfe weiß. Darum hat schon Goethe sie mit den Worten abgelehnt: „Die gewöhnlichen Theaterkritiken sind unbarmherzige Sündenregister, die ein böser Geist vorwurfsweise den armen Schächern vorhält ohne hilfreiche Hand zu einem besseren Wege." — Wenn wir heutige Urteile über Nutzen oder Schaden der Kritik zu Rate ziehen wollen, so müssen wir natürlich von vornherein unterscheiden, ob sie von älteren, anerkannteu oder von noch ringenden, werdenden Künstlern stammen. Die ersteren mögen ja vielleicht, da sie abgeklärter sind, die richtigeren sein. In einem Punkte aber stimmen sie alle überein und zwar darin, daß nur sachliche und berufene Kritik positive Arbeit leisten kann. So hat z. B. auch Felix v. Weingartner sich kürzlich dahin ausgesprochen, daß sogenannte „blutige" Kritiken wert-

los und daß Scharlatane, vor allem dilettantische Kritiker im Tempel der Kunst nichts zu suchen haben. — Wie aber sollen diese ausgetrieben werden? — Um die Reform unseres Kritikunwesens haben sich schon viele die Köpfe zerbrochen und die Finger verbrannt. Die einen sprachen für eine staatliche Überwachung, die anderen für eine Trennung von Tages- und Fachkritik und zwar so, daß sich die erstere in den Tageszeitungen auf eine Erläuterung des Kunstwerkes zur Belehrung des Publikums beschränken, die zweite dagegen in Fachzeitungen auch Urteile von Fachleuten in ihre Besprechungen miteinschließen sollte usw. Über derartige Vorschläge und Anregungen aber ist man nicht hinausgekommen und auch die Frage, von wem die Reform ausgehen soll, steht noch offen. Meines Erachtens würde sie wohl am sichersten aus der Reihe jener Persönlichkeiten hervorgehen, welche heute als wirkliche Kunstkritiker zwar noch Ausnahmen sind, aber gerade deshalb eine besondere Macht und Würde besitzen. Weitere Möglichkeiten sollen hier nicht erörtert werden, dafür aber sei einigen Äußerungen von hervorragenden Fachmännern Platz gegönnt, die einerseits meine Ausführungen über die Mängel unserer Tageskritik indirekt erhärten, andererseits ihrer Reform Ziel und Wege weisen können. Der hervorragende Berliner Kritiker Fritz Engel hat sich in einem Vortrag über Theaterkritik folgendermaßen ausgesprochen: „Unsere Aufgabe ist ein für allemal nicht, absolute Urteile abzugeben und sie auf Gesetzestafeln einzumeißeln, damit das Volk sich gläubig davor auf die Knie werfe. Unsere Aufgabe kann nur sein, Urteilsfähigkeit zu verbreiten, und wir fordern, daß sich diese an uns selber erprobe. Und damit bin ich bei der Frage, die für viele die Kardinalfrage des ganzen kritischen Betriebes ist: Soll die Kritik scharf sein? Jeder Kritiker, auch der, dessen Gemütsorganisation ihn persönlich zur Milde drängt, muß diese Frage mit einem lauten und vernehmlichen Ja beantworten. Nur wollen wir sachliche Schärfe nicht mit Brutalität verwechseln, nur wollen wir dem Kritiker keinen Freibrief dafür ausstellen, daß er persönlichen Gehässigkeiten Luft machen darf. Er soll kein Vergnügen daran finden, Menschen zu quälen, wie ein unreifer Bengel ein wehrloses Tier peinigt. Er soll die Person eines Autors und eines Schauspielers nur soweit beachten, als sie ihm öffentlich gegenübertritt, eben als Verfasser und Darsteller eines Stückes. Und vor allem: er soll nicht die große Sünde am heiligen

Geist seines Berufes begehen und sich nicht den eigenen Ruhm schmieden an dem Feuer, an dem er unglückliche, wehrlose Bühnenmenschen röstet. Und er soll den Namen nach dem er strebt, nicht aufbauen auf Gräber, die er leichtfertig für andere geschaufelt hat. Man kann das kurz dahin ausdrücken, daß der Kritiker ein Ehrenmann sein soll. Darin ist inbegriffen, daß er bürgerlich unbestechlich sein muß. — Wir sind dazu da, die Wahrheit zu sagen, so wie wir sie sehen, nach bestem Gewissen, nichts hinzuzusetzen und nichts zu verschweigen. Das ist auch unser Eid, und das ist das Bild, das wir von uns selber in uns tragen, und das wir an das Publikum weitergeben sollen. Auf dieser Basis sollen wir etwas von unserer Sache verstehen und jene oft zitierte, und in Wahrheit unerläßliche „Andacht zur Kunst" mitbringen." — Und Paul Schlenther, dessen Urteile ebenso gefürchtet wie geachtet waren, gab in einem Aufsatz, „Wie du kritisieren sollst", folgenden beachtenswerten Rat aus seiner reichen Praxis: „Für den Kunstrichter gilt, was mir einmal Theodor Fontane schrieb: er trägt sein Programm in seiner Brust, nicht in seiner Brusttasche. Unmittelbar aus der Brust in die schreibende Hand aber soll dringen ein einziges Mahnwort an das Gewissen eines ehrlichen Menschen! Dieses Mahnwort lautet: Gib deinem Eindruck einen Ausdruck, der diesen Eindruck möglichst treu wiedergibt. So persönlich wie dein Eindruck wird dann auch dein Ausdruck sein. Laß weder auf Eindruck noch auf Ausdruck irgend etwas Drittes von außen her einwirken. Von dem, was daneben steht! Von dem, was sich zudrängt!" Am Schlusse seiner Ausführungen aber sagt Schlenther: „Und so möchte ich unseren jungen Nachfolgern lieber einen anderen Grundsatz predigen. Es ist das bekannte Wort eines Shakespeareschen Menschen, von dem man auch, wie von so vielen Menschen, noch immer nicht recht weiß, ob er ein Narr oder ein Weiser ist. Es ist ein Wort des alten Polonius: Sei Dir selber treu! Und daraus folgt, so wie die Nacht dem Tage, Du kannst nicht falsch sein gegen irgendwen." — Alle diese Weisungen sind in der Hauptsache ein Appell an die Ehrlichkeit unserer Kunstrichter. Und mit Recht; denn ohne sie keine wahre Kunst, keine wahren Künstler, kein Kunst- und Idealtheater! —

Vor unserem geistigen Auge ist es allerdings bis zur Eröffnung bereits gediehen. Zum Abschluß seien uns nun seine wesentlichen Merkmale, kurz zusammengefaßt, nochmals in Erinnerung gebracht:

1. Die Grundlage des ganzen Unternehmens ist eine wahrhaft befähigte Theaterbehörde.
2. Der Bau ist zweckmäßig, künstlerisch und praktisch allen Zeitansprüchen entsprechend.
3. Der Betrieb gründet sich auf das harmonische Zusammenwirken wirklicher Schauspielkünstler mit idealen Regisseuren und ebensolchen Beiräten in Gestalt des Dramaturgen, Bühnenmalers, technischen Betriebsleiters, Beleuchtungschefs und Bühnenmeisters.
4. Die Leitung endlich liegt in den Händen einer berufenen, überragenden Persönlichkeit.

Das gleichzeitige Zusammenwirken aller dieser Elemente in ihrer vollkommensten Form ist somit das Fazit unserer Betrachtungen und ihre schwerwiegende Gesamtforderung. Der freundliche Leser, der die restlose Erfüllung derselben mit Recht bezweifelt, wird wohl auch nicht annehmen, daß das hier errichtete Phantasiegebilde aus dem Glauben an seine Verwirklichung hervorgegangen ist. Im Gegenteil! Mit Absicht war immer von einem Kunst- und Idealtheater die Rede, an das in Wirklichkeit gar nicht zu denken ist. Und zwar weniger seiner Bedingungen wegen, die einzeln da und dort sogar schon erfüllt worden sind, als vielmehr des Geistes halber, der unsere Zeit durchzieht und unsere Generation zu idealen Reformen unfähig macht. Der Grundzug unserer Zeit ist die Sucht nach Gold und Glanz und diese hat auch unser Kunstleben bis ins Innerste verseucht. Unsere heutige Kunst ist in erster Linie aufs Geldverdienen gerichtet, besonders die Theaterkunst, welche fast ganz in die Hände von Geschäftsleuten übergegangen ist. Diese traurige Tatsache kommt uns am besten zum Bewußtsein, wenn wir unser Theater wieder mit dem der alten Griechen vergleichen. Diesen galt es als Gottesdienst, als eine Sache des Volkes, das beinahe unentgeltlich Zutritt hatte. Bei uns ist es durch staatliche Vernachlässigung größtenteils zu einer wirtschaftlichen Erwerbsquelle für verschiedene unlautere Berufszweige, zu einem Handelsgeschäft herabgesunken, zu einer Ausnahmeangelegenheit für zahlungsfähige Klassen. Die große Mehrzahl unserer Theater, vor dem Kriege waren es 90 Prozent, sind Geschäftstheater, die nicht um der Kunst willen, sondern um

schnöden Geldgewinn von ihren Leitern betrieben werden. Ebenso arbeiten aber auch unsere meisten Bühnenkünstler und Bühnenschriftsteller in erster Linie des Geldes wegen, da es ihnen heute am ehesten Macht und Ansehen verleiht. Wer den höchsten Preis am „Markt“ erzielt, ist heute auch der größte Künstler. Daher heißt es, jeden Erfolg, jede „Konjunktur“ so gut wie möglich ausnützen, möglichst schnell Karriere machen. Die Mittel dazu sind verschieden. Die einen machen es mit Protektion, heimlich und still, die anderen mit brutaler Gewalt, laut und roh; sie „gehen über Leichen“, sagt man dann. Am schnellsten kommen aber diejenigen vorwärts, welche sich den Weg mit Geld bahnen können. Ihnen steht das wirksamste Mittel unserer Zeit zu Gebote: Die Reklame. Wer sich dieser geschickt zu bedienen weiß, kann über Nacht „gemacht“ und Sieger sein. So ist also unser ganzes Kunstringen letzten Endes nur ein Rennen, bei dem es weniger auf Können ankommt als auf geschäftliche Behendigkeit und Mittel. Wer diese nicht hat und nicht weiß, wie es „gemacht“ wird, der kommt eben nicht mit und bleibt trotz aller Begabung unbeachtet am Wege liegen. Nun lehrt aber die Erfahrung, daß gerade die wirklichen Talente arm und ohne Geschäftssinn geboren werden, daß sie gerade am wenigsten ihre geschäftlichen Vorteile zu wahren wissen. Ist es da ein Wunder, wenn die meisten von ihnen hinter den Kunstspekulanten zurückbleiben oder in ihrem Börsengedränge erdrückt werden? Nur so ist es zu erklären, daß wir in unseren heutigen Kunstgrößen mehr Reklamehelden und Diplomaten als wirkliche Könner zu bewundern haben, daß uns so oft die größten Kunststerne ganz kalt lassen, während kleine und verborgene uns plötzlich mit überraschender Wärme ins Herz leuchten. Es ist der Geist unserer Zeit, der sie nicht aufkommen läßt und ihrer wahren Kunst entgegenwirkt. Unsere heutige Welt will betrogen sein und wehe denen, die einen Widerstand wagen und der Lüge entgegenarbeiten! „Idealisten“ nennt man sie mit mitleidigem Lächeln, weil man sie in ihrer verschwindenden Minderheit nicht ernst nimmt und ihren aussichtslosen Kampf nicht fürchtet. Ihr Ziel ist nicht von dieser Welt und darum in den Augen der meisten heller Wahn. — Wie kommt es aber, daß solche Kämpfer immer wieder erstehen, daß unsere Idealisten sich nicht abschrecken lassen und am Dasein nicht verzweifeln? Was gibt ihnen Mut und Kraft zu ihrem „undankbaren“

Schaffen? Ihr eigenes besseres Leben, das sie unter uns schon leben, die unerschütterliche Hoffnung auf andere Menschen und andere Zeiten, auf eine ideale Zukunft hält sie aufrecht mitten in allen Stürmen. Sie sehen ihre Umwelt in einem anderen Lichte und schaffen so für eine andere, bessere Welt. Darum rief auch schon Nietzsche angesichts der Schöpfungen Richard Wagners dankerfüllt aus: „Und nun frage ich euch selber, ihr Geschlechter jetzt lebender Menschen! War dies für euch gedichtet? Habt ihr den Mut, mit eurer Hand auf die Sterne dieses ganzen Himmelsgewölbes von Schönheit und Güte zu zeigen und zu sagen: es ist unser Leben, das Wagner unter die Sterne versetzt hat?" — Eine ideale Zeit und Menschheit muß demnach auch allen denen vorschweben, welche für einen ehrlichen Theaterbetrieb wirken und unser Theater zum Kunsttheater reformieren wollen. Max Martersteig sagt im Vorwort seines Werkes „Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert": „Die Frage der Schaubühne ist eine Frage des sittlichen Wollens — aber nicht eines Einzelnen, sondern eines ganzen Volkes." Und mit Recht hat Georg Hartmann, der Leiter des deutschen Opernhauses in Charlottenburg, vor einiger Zeit im amtlichen Blatte des Deutschen Bühnenvereins den idealen Kämpfern um unser Theater die letzten Überzeugungen R. Wagners vorgehalten, daß nur auf Grund einer wahren Moralität die wahre Kunst aufs Neue grünen und blühen könne, daß eine „Regeneration des Menschengeschlechtes" vorhergehen müsse. — Eine solche elementare Umwälzung aber liegt nicht in Menschenhand. Sie kann nur von der Natur selbst ausgehen, die ihre eigenen Gesetze hat und aus eigener Kraft der Welt die Wege weist. Schon oft hat diese göttliche Urgewalt ihren Willen kundgetan und Sitten und Gebräuche der Menschheit durch Erschütterungen verschiedenster Art über den Haufen geworfen. Viele rechnen auch die Kriege zu jenen Naturgeboten, die eine sittliche Umwandlung auf der Erde bewirken, und die Geschichte gibt ihnen zuweilen auch Recht. So ist z. B. Griechenlands Blütezeit, das Perikleïsche Zeitalter, auf die langwierigen Perserkriege, der deutsche Klassizismus auf den 30- und 7-jährigen Krieg gefolgt. Ob nun auch der jetzige Kampf, der angeblich nur um die Kultur entbrannt ist und sich dazu der ehrlosesten Mittel bedient, eine ähnliche Veredlung der Menschen zeitigen wird? —

Den Optimisten, die diese Frage so sicher bejahen, muß sich jeder wahre Kulturmensch mit dem heißen Wunsche anschließen, daß wenigstens das Blut der Unschuldigen nicht umsonst geflossen sein möge, und der Samen werde für eine andere Welt. Für eine Zeit, deren oberstes Gesetz die Wahrheit ist, für eine Menschheit, die wieder mehr dem Idealen zuneigt als dem Mammon, der alles Unheil über die Erde gebracht hat. Dann stünde auch unsere Kunst vor der Erlösung aus unwürdigen, materiellen Fesseln, und alle ihre Ansätze zum Schönen und Guten könnten schnell zu den ersehnten Früchten reifen. Dann brauchte nicht mehr von einem „Idealtheater" die Rede zu sein, da alle seine Bedingungin ohne weiteres erfüllt würden. Nur eine ideale Zeit kann ein wahres Kunsttheater hervorbringen. Für uns bleibt es nach wie vor ein Idealgebilde, ein unlösbares Problem.

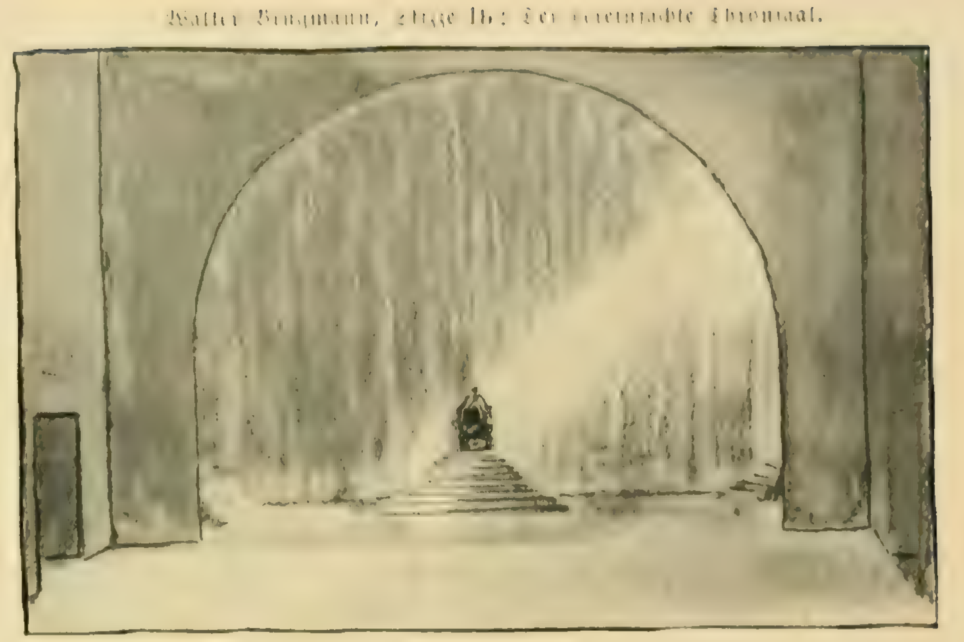
Wozu dann aber die vielen Worte hier, wenn sie doch nicht zum Ziele führen können? — In diesem Sinne wird man mir vielleicht auch die Zwecklosigkeit dieser Schrift vorhalten. Gegen einen solchen Vorwurf kann ich mich allerdings nur in der Hoffnung erwehren, daß meine Ausführungen, so wie es meine Absicht war, die wichtigsten Mittel und Wege zum Kunst- und Idealtheater näher gebracht und so immerhin gezeigt haben, wie weit wir von ihm noch entfernt sind. Diese Klarstellung würde dann wohl einige Anregungen zum Nutzen unserer heutigen Bühnenkunst in sich schließen, also doch nicht ganz nutzlos erscheinen, und umso eher dürfte mich dann auch noch Goethes Weisheit vertrösten:

> „Der Mensch ist nicht geboren, die Probleme der Welt zu lösen, wohl aber zu suchen, wo das Problem angeht und sich sodann in den Grenzen des Begreiflichen zu halten."

Die praktischen Vorzüge der vereinfachten Bühnendekoration.

Sechs Skizzen von Walter Brügmann.

Walter Brugmann. Skizze Ia: Der alte Thron- oder Rittersaal.



Dazu sind nötig: 4 offene Bögen.

10 Abdeckungskulissen zwischen den Bögen.

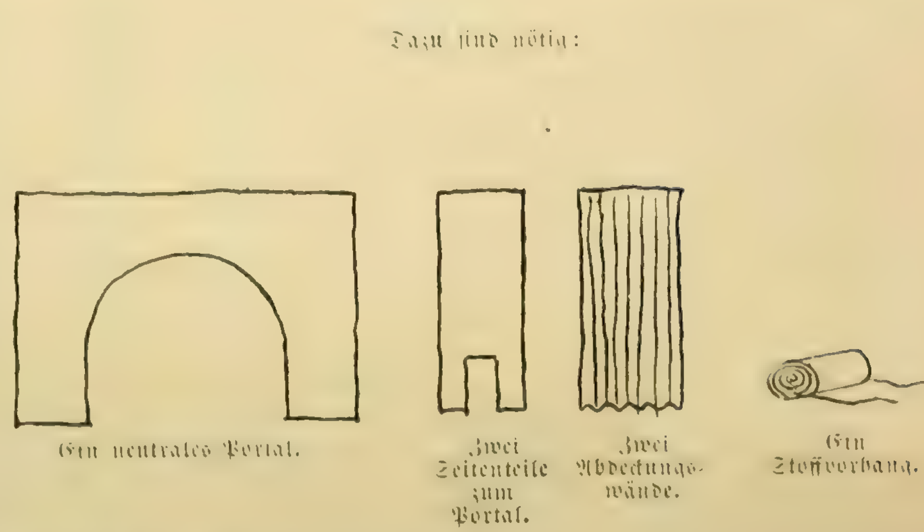
Ein halboffener Bogen.
Ein Prospekt.
Eine Balustrade.

Ein Thronhintersetzer.

Eine Säule.

Ein Busch.

Walter Brugmann, Skizze Ib: Der vereinfachte Thronsaal.



Dazu sind nötig:

Ein neutrales Portal.

Zwei Seitenteile zum Portal.

Zwei Abdeckungswände.

Ein Stoffvorhang.

Die praktischen Vorzüge der vereinfachten Bühnendekoration.

Walter Brügmann, Skizze 2a: Veraltete Gartendekoration.



Dazu sind nötig:

6 Bogen.

10 Seitenteile.

Bank.

Buchsversatzstücke.

Prospekt.

Walter Brügmann, Skizze 2b: Vereinfachte Gartendekoration.





Plastische Balustrade.

Die praktischen Vorzüge der vereinfachten Bühnendekoration.

Walter Brügmann, Skizze 3a: Veraltete Straßendekoration.

Dazu sind nötig:

5 Bogen.

Ein Prospekt.

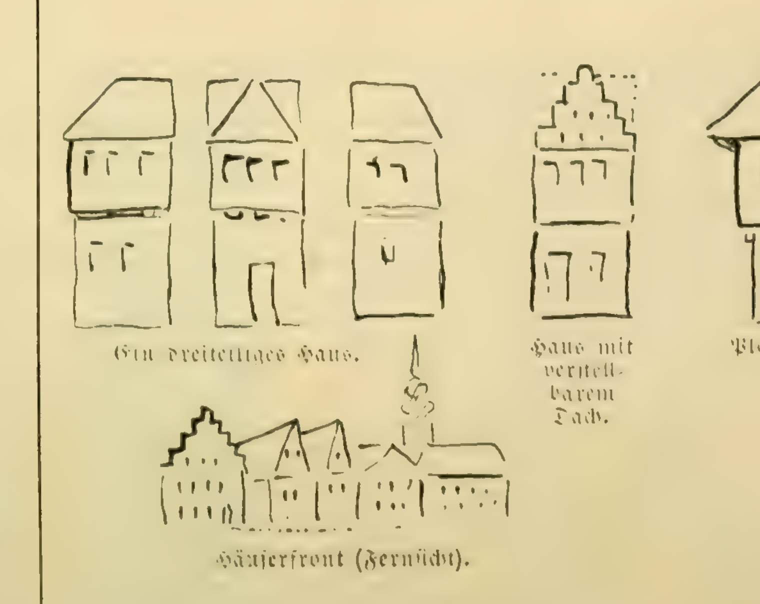
10 Seitenteile.

Mehrere Versatzstücke.

Walter Brügmann, Skizze 3b: Vereinfachte Straßendekoration.



Dazu sind nötig:



Die praktischen Vorzüge der vereinfachten Bühnendekoration.

Die künstlerischen Vorzüge der vereinfachten Bühnendekoration.

Sechs Szenenbilder vom Königl. Schauspielhaus in Dresden.



Dresden, Kgl. Schauspielhaus, „Viel Lärm um Nichts“, Gerichtszimmer.

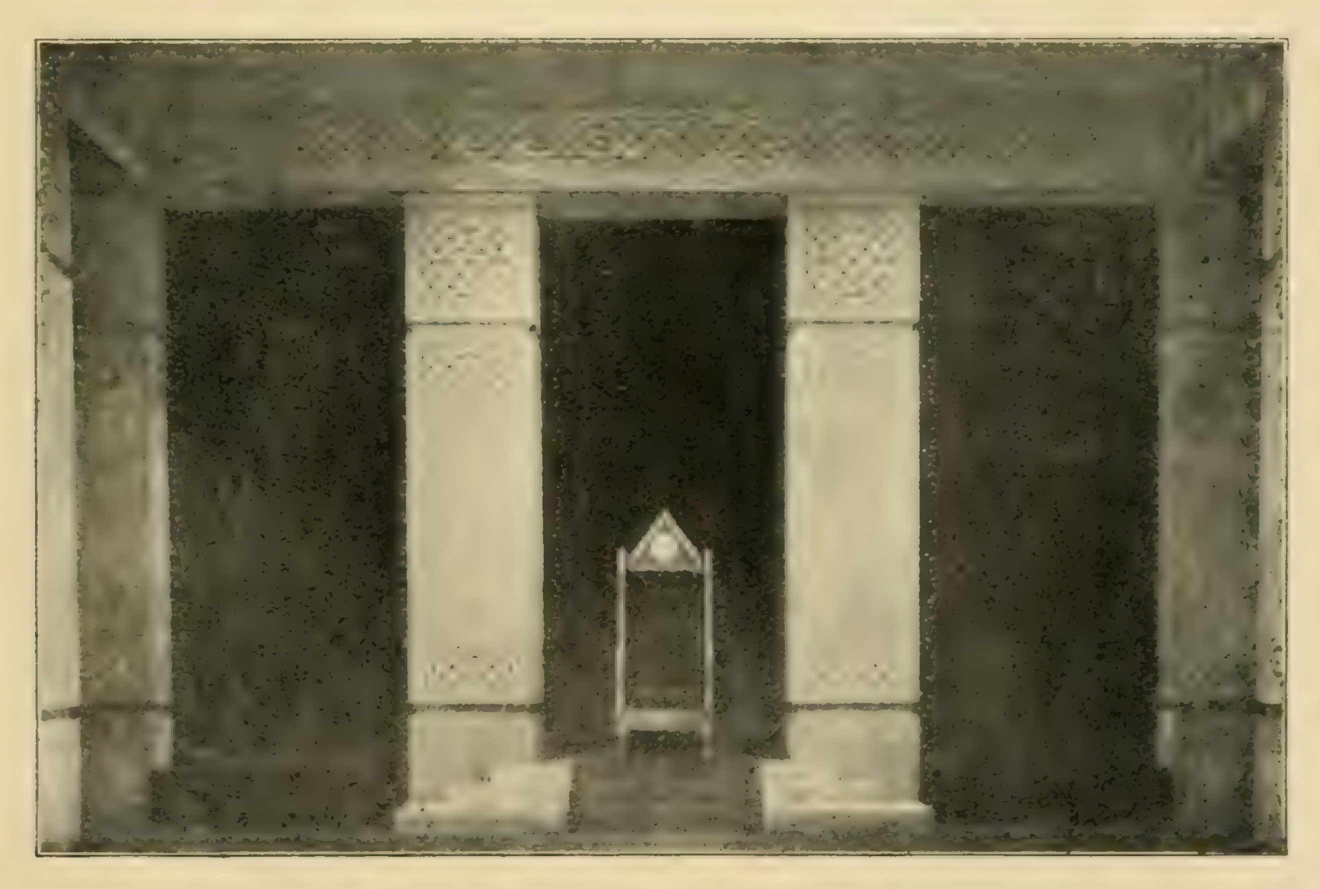


Dresden, Kgl. Schauspielhaus, „Viel Lärm um Nichts“, Kapelle.

Die künstlerischen Vorzüge der vereinfachten Bühnendekoration.



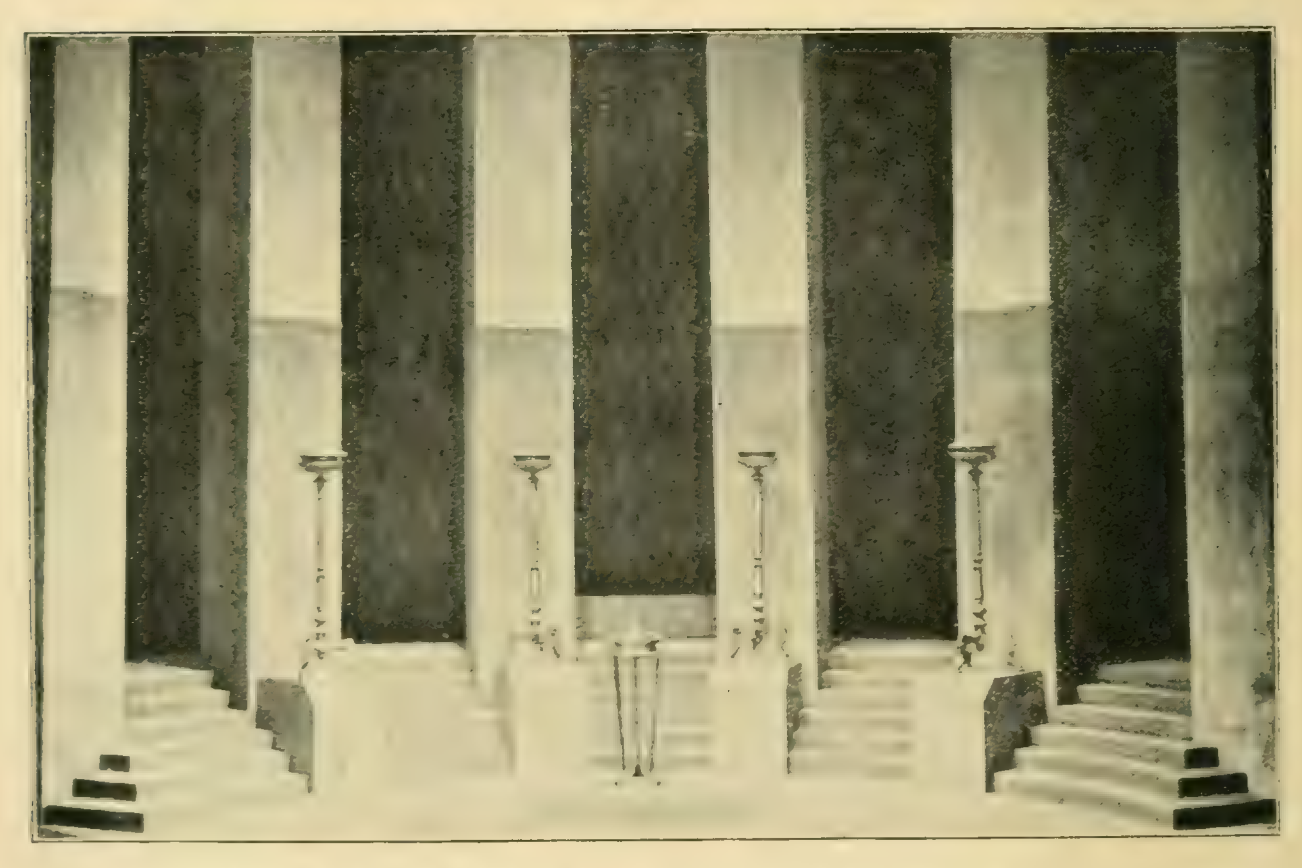
Dresden, Kgl. Schauspielhaus, „Macbeth“, Heide.



Dresden, Kgl. Schauspielhaus, „Macbeth“, Thronsaal.

Die künstlerischen Vorzüge der vereinfachten Bühnendekoration.

Dresden, Kgl. Schauspielhaus, „Judith“, Vor dem Tore Bethuliens.

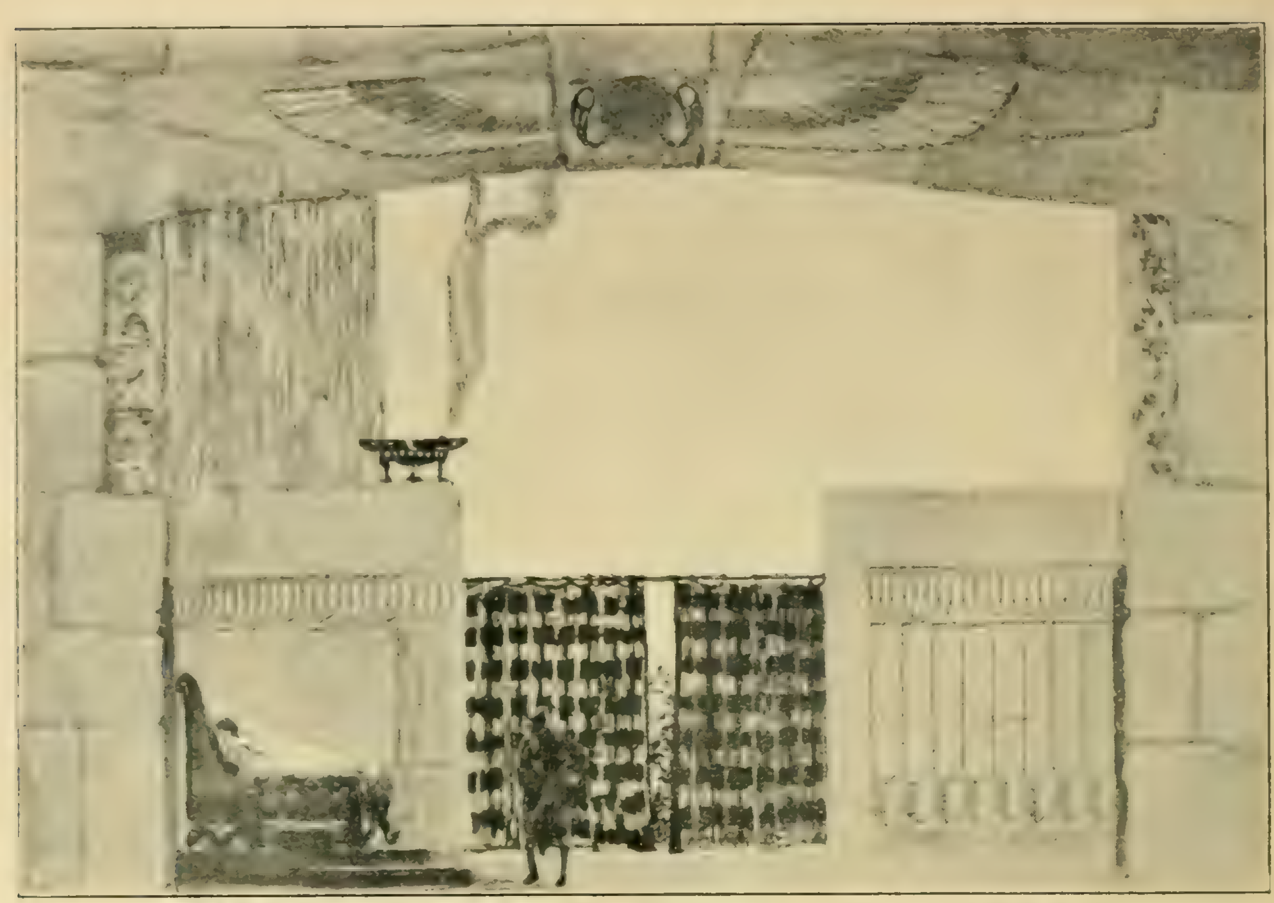


Dresden, Kgl. Schauspielhaus, „Gyges und sein Ring“, Tempel.

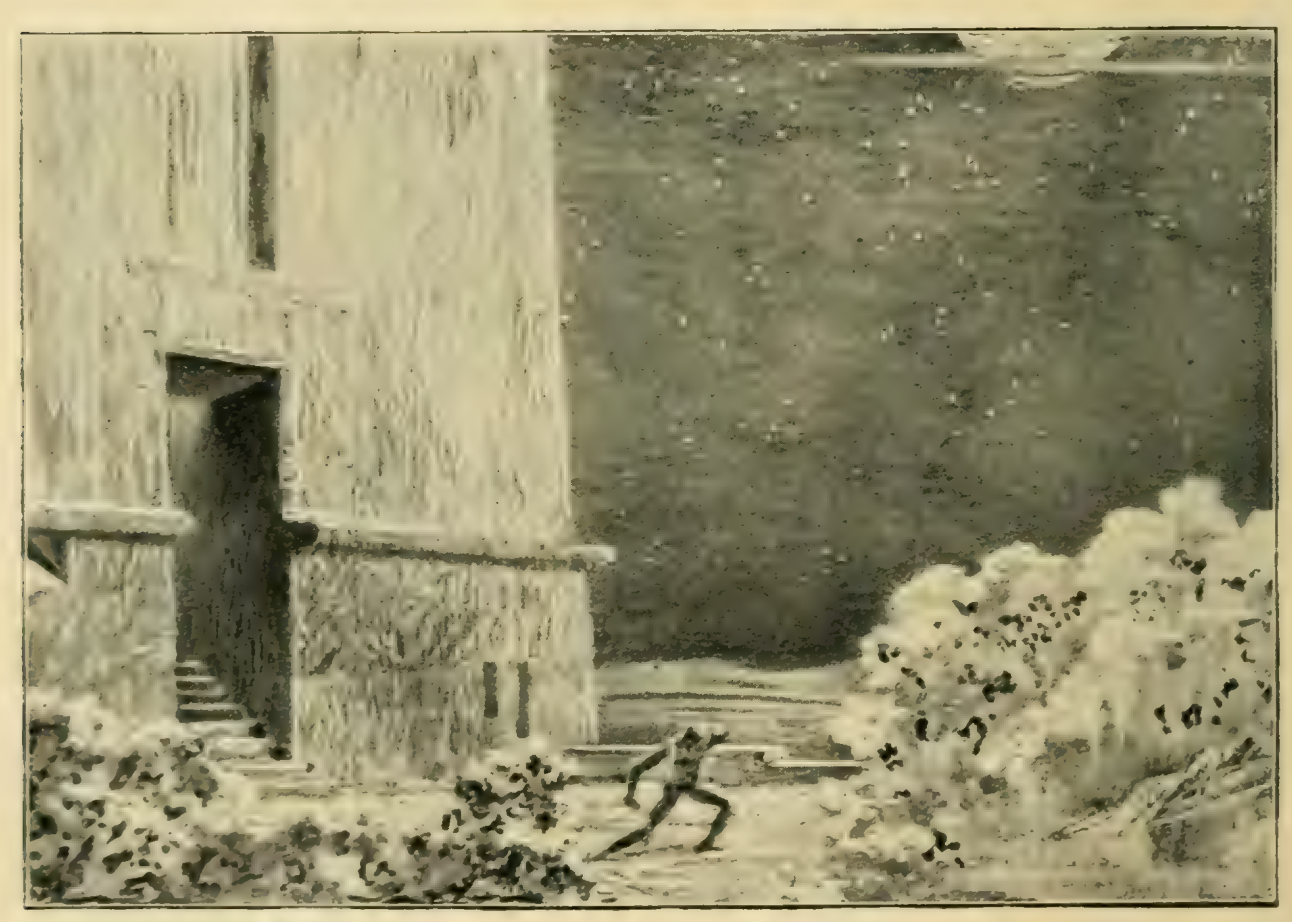
Die künstlerischen Vorzüge der vereinfachten Bühnendekoration.

Stilisierung in der Operndekoration.

Entwürfe von Professor Heinrich Lefler, Adolphe Appia=Rivaz, K. Keller und Ottomar Starke.

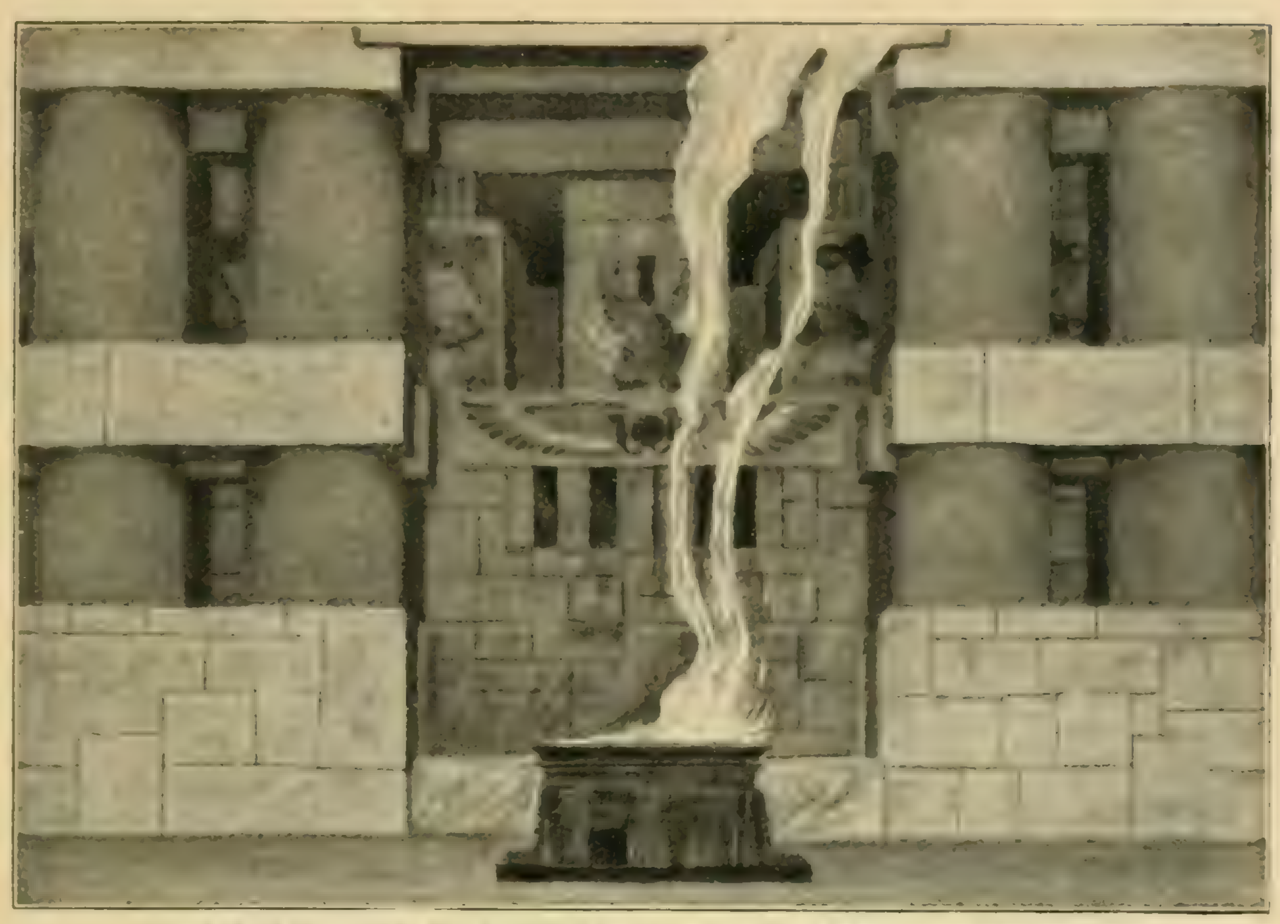


Prof. H. Lefler, „Die Zauberflöte“ im Leipziger Stadttheater, I. Akt, 3. Bild.
(„Inneres des Palastes des Sarastro.“) (Nach der Originalskizze.)

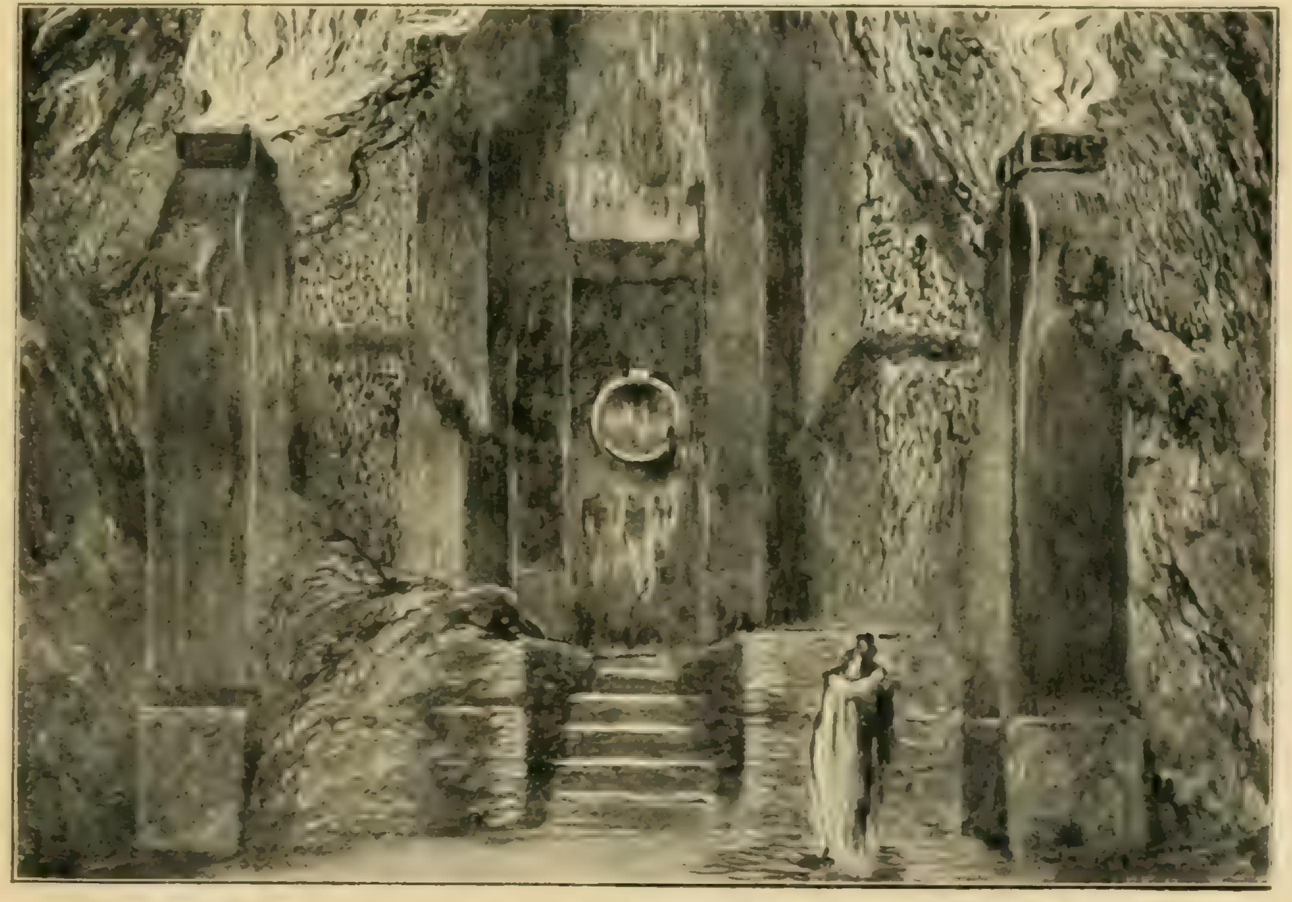


Prof. H. Lefler, „Die Zauberflöte“ im Leipziger Stadttheater. II. Akt, 1. Bild.
(Nach der Originalskizze.)

Stilisierung in der Operndekoration.



Prof. H. Lefler, „Die Zauberflöte" im Leipziger Stadttheater, II. Akt, 4. Bild.
(„Tempelinneres.") (Nach der Originalskizze.)



Prof. H. Lefler, „Die Zauberflöte" im Leipziger Stadttheater, III. Akt, 2. Bild.
(„Die Schreckenspforten.") (Nach der Originalskizze.)

Stilisierung in der Operndekoration.



Adolphe Appia-Rivaz, Entwurf zu R. Wagners „Die Walküre".

Stilisierung in der Operndekoration.



K. Keller (Gruber & Co.), „Die Walküre" im Hamburger Stadttheater. („Walkürenfels.")



K Keller (Gruber & Co.), „Die Götterdämmerung" im Hamburger Stadttheater.
(„Vor der Gibichungenhalle.")

Adolphe Appia-Rivaz, Entwurf zu R. Wagners „Parsifal“ („Wald I“).



Ottomar Starke, Entwurf zu Glucks „Orpheus“ im Frankfurter Opernhaus. („Unterwelt.“)

Stilisierung in der Operndekoration.